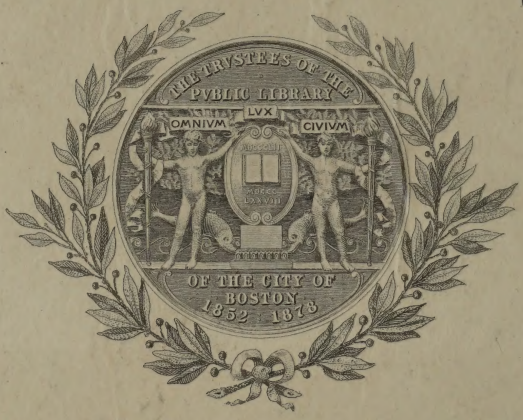
M.

No. 4046.218 1914
V.7

THE TRVSTEES OF THE PVBLIC LIBRARY
OMNIVM LVX CIVIVM
OF THE CITY OF BOSTON
1852 1878

Bought with the income of
the Scholfield bequests.

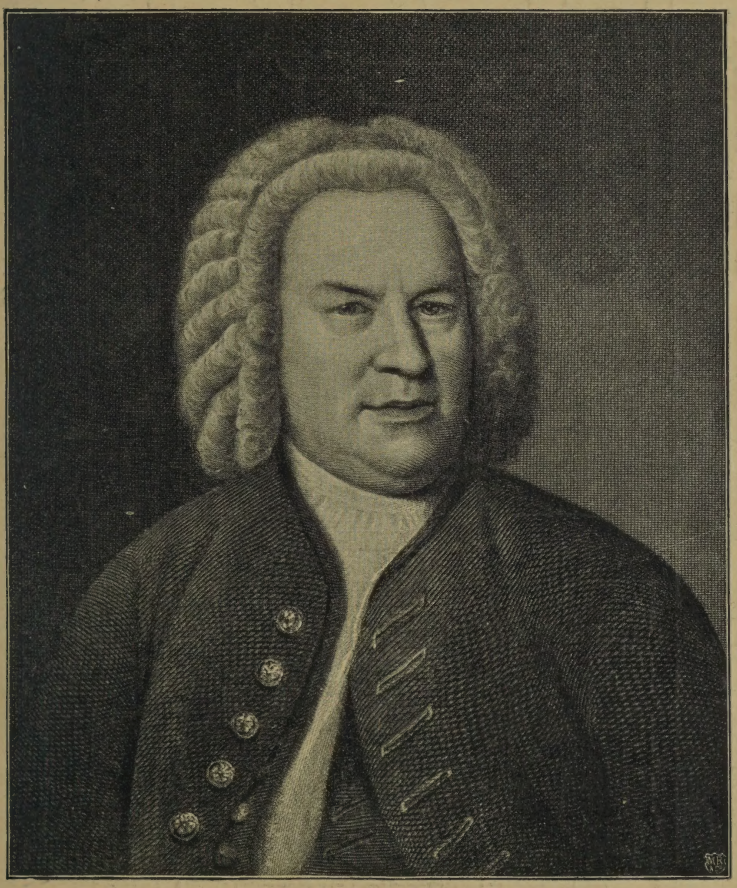


BIND.

7. Deutsches Bachfest

in Wien vom 9. bis 11. Mai 1914

* 40 46, 218
Vol 7



Johann Sebastian Bach

Nach einem Ölgemälde von G. Hausmann, im Besitze der Thomasschule in Leipzig

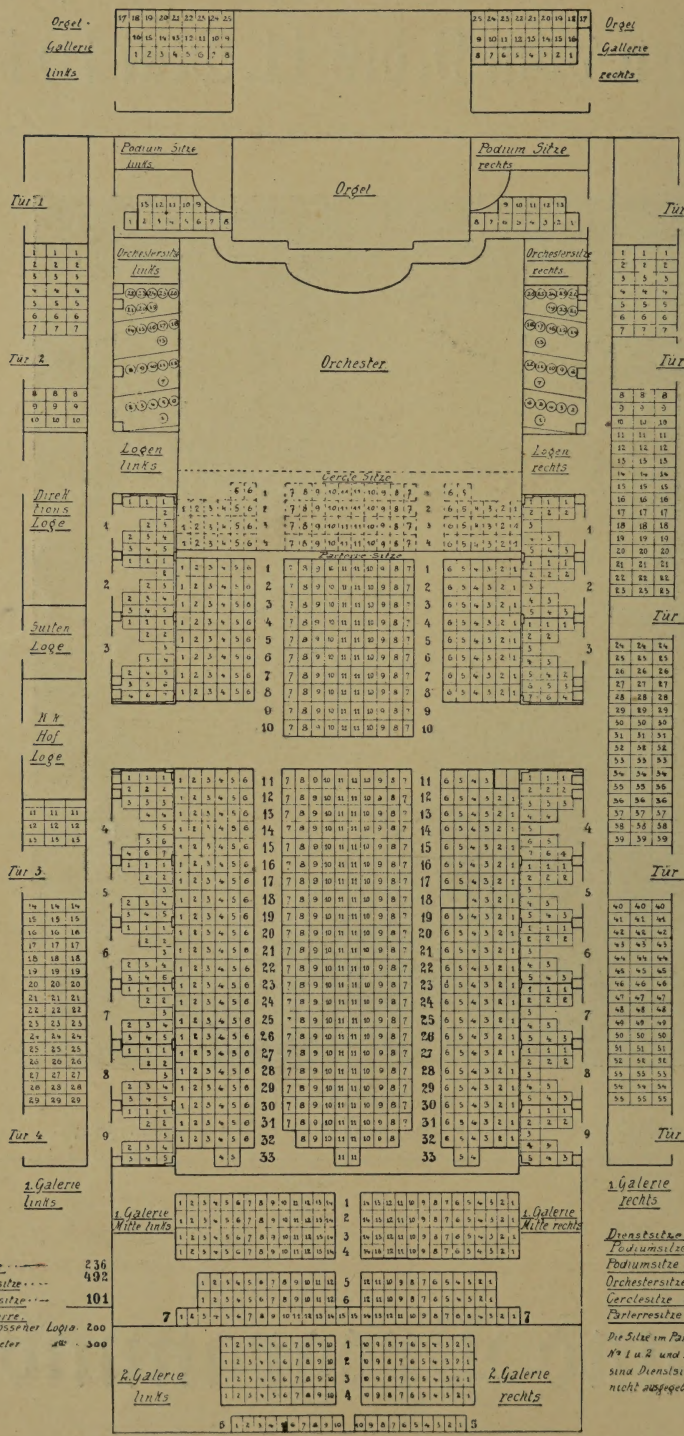
6190

Fest- und Programmbuch

Siebentes Deutsches Bachfest in Wien

9. bis 11. Mai 1914

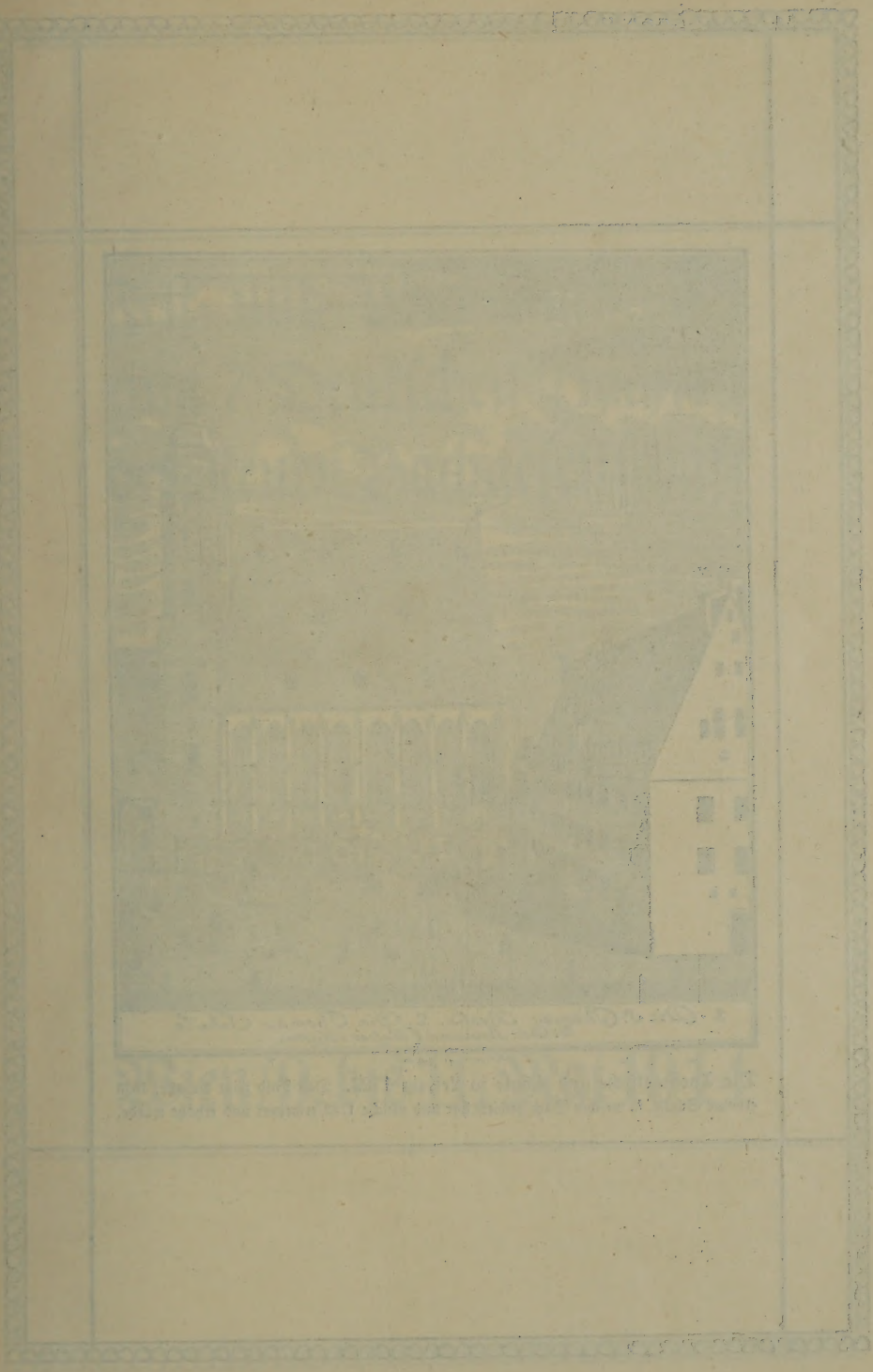
Großer Musikvereinssaal



Logensitze	236
1. Galeriesitze	492
2. Galeriesitze	101
Stehparterre: bei geschlossener Loge	200
bei geöffneter Loge	300

Dienstsitze	4
Podiumsitze (event.)	100
Podiumsitze (ev. nf)	26
Orchestersitze (event.)	52
Cerclesitze (event.)	80
Parterresitze	680

Die Sitze im Parterre II. Reihe rechts № 1 u. 2 und 18. Reihe № 5 u. 6 sind Dienstsitze und dürfen nicht ausgegeben werden.



Die Thomaskirche und -schule in Leipzig 1723. Das Bild zeigt die alte, 1553 erbaute Schule, in welcher Bach gewirkt hat und welche 1732 erweitert und erhöht wurde,

Fest- und Programmbuch zum 7. Deutschen Bachfest der Neuen Bachgesellschaft

Wien / 9. bis 11. Mai 1914

Schol.
May 12. 1914
due
cont.
*4046.218
Vol. 7
PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

Inhalt.

I. Das siebente Deutsche Bachfest zu Wien.

Seite

Titelbild: Thomaskirche und -schule in Leipzig 1723 2
Übersicht über die Veranstaltungen 7
Eintrittspreise zu den Festkonzerten 8
Vergünstigungen für die Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft . . 8
Festbüro 9
Ehrenausschuß 9
Festdirigent, Solisten, Chor und Orchester 13
Erstes Chor-Konzert (Kantaten-Abend) 16
Festgottesdienst 26
Orgel- und Orchester-Konzert 30
Kammer-Konzert 31
Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft 36
Zweites Chor-Konzert (Johannespassion) 37
Gemeinsames Festmahl 49
Zusammenstellung der beim 7. Deutschen Bachfeste aufgeführten Werke 50
Bildnis Wilhelm Friedemann Bachs 53
Erläuterungen zu den Aufführungen 55

II. Die Neue Bachgesellschaft zu Leipzig.

Die Neue Bachgesellschaft 126
Satzungen der Neuen Bachgesellschaft 134
Direktorium 138
Ausschuß 139
Verzeichnis der Mitglieder 141
Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft 177
Inhalt der Bach-Jahrbücher 180

III. Das Bachmuseum zu Eisenach.

Abbildung von Joh. Seb. Bachs Geburtshaus in Eisenach 183
Das Bachmuseum 184
Verzeichnis der Stifter von Büchern, Bildern, Musikalien usw. für das Bachmuseum 187
Vermächtnisse und Schenkungen für die Neue Bachgesellschaft . . . 190

Das siebente Deutsche Bachfest zu Wien. 9. bis 11. Mai 1914.

Übersicht über die Veranstaltungen:

Sonnabend, den 9. Mai

im Musikvereinsgebäude.

Sitzung des Direktoriums und Ausschusses der Neuen Bachgesellschaft nachmittags 3½ Uhr.
Erstes Chor-Konzert (Kantaten-Abend), abends 7½ Uhr.
Nach dem Konzert zwanglose Vereinigung der Festteilnehmer im kleinen Musikvereinssaale.

Sonntag, den 10. Mai

im Musikvereinsgebäude.

Orgel- und Orchesterkonzert, mittags 12½ Uhr.
Kammermusik, abends 7½ Uhr.
Nach dem Konzert zwanglose Vereinigung der Festteilnehmer im Restaurant des k. k. Volksgartens (Burgring).

In der evangelischen Kirche:

Festgottesdienst im Stile der Zeit Joh. Seb. Bachs, veranstaltet von der Wiener evang. Gemeinde, vormittags 9½ Uhr.

Montag, den 11. Mai

im Musikvereinsgebäude.

Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft, vormittags 9½ Uhr.
Zweites Chor-Konzert (Aufführung der Johannes-Passion), abends 7 Uhr.
Nach dem Konzert gemeinsames Festmahl im Kursalon, Stadtpark.

Eintrittspreise zu den drei Festkonzerten.

	Dauerkarten	Einzelkarten
Parterre 1.—6. Reihe	K. 25.—	K. 10.—
Logen I—III 1. Reihe	„ 25.—	„ 10.—
Parterre 7.—11. Reihe	„ 20.—	„ 8.—
Logen I—III 2. Reihe	„ 20.—	„ 8.—
Logen IV—V 1. Reihe	„ 20.—	„ 8.—
Parterre 12.—24. Reihe	„ 15.—	„ 6.—
Logen VI—IX 1. Reihe	„ 15.—	„ 6.—
Logen IV—V 2. Reihe	„ 15.—	„ 6.—
Logen I—III 3. Reihe	„ 15.—	„ 6.—
Parterre 25.—33. Reihe	„ 12.—	„ 5.—
Logen IV—IX 2. Reihe	„ 12.—	„ 5.—
Logen IV—IX 3. Reihe	„ 12.—	„ 5.—
Galerie Seite 1. Reihe	„ 12.—	„ 5.—
Galerie Mitte 1. Reihe	„ 12.—	„ 5.—
Galerie Mitte 2.—5. Reihe	„ 10.—	„ 4.—
Galerie Seite 2. Reihe	„ 7.—	„ 3.—
Galerie Mitte 6.—7. Reihe	„ 7.—	„ 3.—
Galerie Seite 3. Reihe	„ 5.—	„ 2.—
II. Galerie	„ 5.—	„ 2.—
Orgelgalerie	„ 5.—	„ 2.—
Stehplätze	„ 5.—	„ 2.—

Eintrittspreise zum Kammerkonzert.

Parterre 1.—7. Reihe	à K. 10.—	Parterre 19.—24. Reihe	à K. 4.—
Parterre 8.—13. Reihe	à „ 8.—	Galerie Seite rechts u. links	à „ 3.—
Parterre 14.—18. Reihe	à „ 6.—	Stehplätze	à „ 2.—

Vergünstigungen

für Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft.

Die Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft erhalten auf Dauerkarten zu den drei Festkonzerten eine Ermäßigung von einem Fünftel auf die oben genannten Preise. Als Ausweis der Mitgliedschaft dient die Mitgliedskarte für das 14. Vereinsjahr 1913/14. Für das Kammerkonzert kann keine Preisermäßigung gewährt werden.

Festmahl.

Das Gedeck (ohne Getränke) K. 5.—.

Anmeldungen hierzu sind spätestens bis Sonntag, den 10. Mai, abends 5 Uhr im Festbureau Giselastr. 12 zu bewirken.

Festbüro: Giselastraße 12,

woselbst Festkarten und Programmbücher ausgegeben, sowie Anmeldungen zur Mitgliedschaft der Neuen Bachgesellschaft und Spenden für das Bachhaus entgegengenommen werden.

Ehrenausschuß:

Exzellenz Karl Graf Stürgkh, k. k. Ministerpräsident, Wien. Exzellenz Heinrich v. Tschirschky u. Bögendorff, kaiserlich deutscher a. o. Botschafter, Wien. Exzellenz Dr. Friedrich G. Piffl, Fürsterzbischof, Wien. Exzellenz Dr. Max Ritter Hussarek v. Heinlein, k. k. Minister für Kultus und Unterricht, Wien. Exzellenz Dr. Richard Freiherr v. Bienerth, k. k. Statthalter, Wien. Exzellenz Dr. Heinrich Ritter v. Wittek, k. k. Minister a. D., Wien. Exzellenz Dr. Richard Weiskirchner, Bürgermeister der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien. Exzellenz Dr. Franz Stibral, Präsident der internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg. Exzellenz Franz Freiherr v. Wetschl, Sektionschef und Kanzleidirektor in Sr. Majestät Oberstthofmeisteramt, Wien. Exzellenz Miloš v. Fesch, k. k. Sektionschef im k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht. Alois Prinz Liechtenstein, n. ö. Landmarschall, Wien. Dr. Adalbert Edler v. Fuchs, k. u. k. a. o. Gesandter und bevollmächtigter Minister a. D., Wien. Heinrich Hierhammer, Vize-Bürgermeister der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien. Franz Hoß, Vize-Bürgermeister der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien. Dr. Richard Wettstein v. Westersheim, Rector magnificus der k. k. Universität Wien. Dr. Guido Adler, k. k. Universitäts-Professor, Wien. Julius Böhm, k. u. k. Hofkapellmeister, Wien. Ludwig Bösendorfer, k. u. k. Hof- und Kammer-Klaviermacher, Wien. Professor Rudolf Dittrich, k. u. k. Hoforganist, Wien. Dr. Friedrich Dlabač, k. k. Ministerialrat im k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht, Wien. Robert Fuchs, Professor an der k. k. Akademie für Musik u. darst. Kunst i. P., Wien. Wilhelm Gericke, k. k. Hofopernkapellmeister a. D., Wien. August Göllerich, Musikdirektor, Linz. Dr. Karl Goldmark, Tondichter, Wien. Professor Vinzenz Goller, Leiter der Abteilung für Kirchenmusik an der k. k. Akademie für Musik u. darst. Kunst, Klosterneuburg. Hermann Grädener, Professor an der k. k. Akademie für Musik u. darst. Kunst i. P., Wien. Paul Graener, Direktor des Mozarteums, Salzburg. Hans Gregor, Direktor des k. k. Hofoperntheaters, Wien. Professor Alfred Grünfeld, k. u. k. Kammervirtuose, Wien. Dr. Wolfgang Haase, Präsident des evangel. Ober-Kirchenrates, Wien. Dr. Karl Ritter v. Hartel, k. k. Sektionsrat im k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht, Wien. Emil Hertzka, Direktor der Universal-Edition A.-G., Wien. Richard Heuberger, Professor an der k. k. Akademie für Musik u. darst. Kunst, Wien. J. F. Hummel, Musikdirektor, Salzburg. Karl Juritsch, Vor-

stand der n. ö. Eskompte Gesellschaft i. P., Wien. Heinrich v. Kaan-Albest, Direktor des Konservatoriums, Prag. Dr. Gerhart v. Keußler, Prag. Dr. Wilhelm Kienzl, Tondichter, Graz. Adolf Koch Edler v. Langentreu, Ehrenpräsident der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde, Wien. Dr. Eugen Koßow, Musikdirektor, Preßburg. Dr. Julius Korngold, Musikschriftsteller, Wien. Oberlandesrat Dr. Karl Kostersitz, Wien. Dr. Richard v. Kralik, Schriftsteller, Wien. Eduard Kremser, Ehren-Chormeister des Wiener Männer-Gesangvereines, Wien. Professor Wladimir Labler, Musikdirektor, Olmütz. Josef Labor, k. u. k. Hoforganist, Wien. Kaiserl. Rat Simon Lehr, Wien. Herrenhausmitglied Ludwig Lobmeyr, Wien. Magistratsrat Dr. Wolfgang Madjera, Schriftsteller, Wien. Professor Dr. Eusebius Mandyczewski, Archivar und Bibliothekar der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde, Wien. Max v. Millenkovich, k. k. Sektionsrat im k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht, Wien. Dr. Roderich v. Mojsisovics, Musikdirektor, Graz. Hofrat Wilhelm Friedrich Nepalleck, k. u. k. Hof-Zeremonienldirektor, Wien. Franz Ondriček, k. u. k. Kammervirtuose, Direktor des Neuen Konservatoriums, Wien. Direktor Georg Philp, Gemeinderat und Landtagsabgeordneter, Wien. Franz Pawlikowsky, k. k. Universitäts-Musikdirektor, Wien. Josef Pembauer, Musikdirektor, Innsbruck. Karl Prohaska, Professor an der k. k. Akademie für Musik u. darst. Kunst, Wien. Ferdinand Rebay, Tondichter, Wien. Johannes Reichert, Musikdirektor, Teplitz. K. u. k. Kammervirtuose Arnold Rosé, Professor an der k. k. Akademie für Musik u. darst. Kunst, Wien. Dr. Rudolf Schindler, k. k. Ministerialrat i. P., Wien. Dr. Alfred Schnerich, k. k. Oberbibliothekar. Hans Arnold Schwer, Stadtrat, Wien. Geheim. Hofrat Rainer Simons, Direktor der Volksoper, Wien. Franz Stangelberger, Schriftführer des Gemeinderates, Wien. Professor Georg Valker, k. k. Hoforganist, Wien. Dr. Wilhelm v. Waldstein, k. k. Kreisgerichts-Vizepräsident, Dirigent des Singvereines, Wiener-Neustadt. Dr. Richard Wallaschek, k. k. Universitäts-Professor, Schriftsteller, Wien. Wilhelm Freiherr v. Weckbecker, k. u. k. Sektionschef und Kanzleidirektor in Sr. Majestät Oberstkämmerer-Amt, Wien. Felix Weingartner Edler v. Münzberg, Tondichter, Dirigent der Philharmonischen Konzerte, Wien. August Weirich, Domkapellmeister, Wien. Albert Josef Weltner, k. u. k. Regierungsrat, Archivar der Generalintendanz der k. k. Hoftheater i. P., Wien. Professor Dr. C. A. Witz-Oberlin, k. k. Ober-Kirchenrat, evangel. Pfarrer, Wien. Dr. Paul v. Zimmermann, k. k. Universitäts-Professor, evangel. Pfarrer, Wien.

K. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst: Präsident Dr. Karl Ritter v. Wiener, Direktor Wilhelm Bopp, Wien. Journalisten- und Schriftstellerverein „Concordia": Präsident Dr. Siegmund Ehrlich, Vizepräsident Dr. Raoul Auernheimer, Wien. Deutsch-österr. Schriftsteller-Genossenschaft: Präsident Hans Puchstein, Vizepräsident Dr. Richard Bausenwein, Wien. Vereinigung der Wiener Musikreferenten: Präsident Theodor Antropp, Schriftführer Paul Stauber, Wien. Wiener Konzert-

haus-Gesellschaft: Präsident kaiserl. Rat August Artaria, Vizepräsidenten Hofrat Dr. Alexander Ritter v. Eger, Dr. Robert Steinhauser, Wien. Verein Wiener Philharmoniker: Vorstand k. u. k. Hofmusiker Alois Markl, Vorstandstellvertreter k. u. k. Hofmusiker Franz Mairecker, Sekretär k. u. k. Hofmusiker Franz Heinrich, Wien. Wiener Konzertverein: Präsident Kommerzialrat Jakob Thonet, Vizepräsidenten Direktor Dr. Paul Hammerschlag, Hof-Juwelier Theodor Köchert, Konzertdirektor Ferdinand Löwe, Wien. Verein Wiener Tonkünstler-Orchester: Präsident Hofrat Karl Herrmann, Vizepräsidenten Dr. Max v. Oberleithner, Kurt Redlich v. Vecsey, Konzertdirektor Oskar Nedbal, Wien. Wiener Männer-Gesangverein: Vorstand Dr. Heinrich Krükl, Chormeister: Viktor Keldorfer, k. u. k. Hofkapellmeister Karl Luze, Wien. Männer-Gesangverein „Schubertbund": Vorstand kaiserl. Rat Josef A. Jaksch, Oberstaatsbahnrat Adolf Janisch, Ehrenchormeister Adolf Kirchl, Wien. Gesangverein österreich. Eisenbahnbeamten: Vorstand Heinrich Proch, Direktor der k. k. priv. Südbahngesellschaft, Chormeister Karl Führich, Tonkünstler, Wien. Orchesterverein der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde: Vorstand-Stellvertreter Inspektor Anton Schinnerer, Dirigent Julius Lehnert, Kapellmeister an der k. k. Hofoper, Wien. Landesverband zur Hebung des Fremdenverkehres in Wien und Niederösterreich: Präsident Oberkurator Leopold Steiner, Vizepräsidenten kaiserl. Rat Alexander Beschorner, k. k. Truchseß Oskar Edler v. Hoefft, Generalsekretär Fédor Gerényi, Wien. Singakademie des Wiener Konzertvereines: Präsident kaiserl. Rat Friedrich Ehrbar. Philharmonischer Chor: Präsident Rudolf Schörghuber, k. k. Senatspräsident, Dirigent Franz Schreker, Professor an der k. k. Akademie für Musik u. darst. Kunst, Wien. Wiener Tonkünstlerverein: Präsident Eugen D'Albert, Wien. Brahmsgesellschaft in Wien: Präsident Max Kalbeck, Musikschriftsteller, Wien. Musikpädagogischer Verband: Präsident k. k. Professor Hans Wagner, Sekretär Professor Dr. Gustav Mayer, Wien. Evangelischer Singverein: Ehrenvorstand Max Lott, Wien. Wiener a cappella-Chor: Vorstand Hofrat August v. Schaeffer, Dirigent Professor Eugen Thomas, Wien. Internationale Musikgesellschaft Ortsgruppe Wien: Präsident Dr. Hugo Botstiber, Wien. Vereinigung der Musikreferenten für die ausländischen Blätter: Präsident Dr. Johannes Horowitz, Wien. Wiener Bachgemeinde: Präsident Dr. Rudolf Freiherr v. Seiller, Alexander Wunderer, k. u. k. Hofmusiker, Wien.

Der Vorstand der Neuen Bach-Gesellschaft: Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Hermann Kretzschmar, Direktor der Königl. akad. Hochschule für Musik in Berlin, Vorsitzender. Professor Dr. Gustav Schreck, Musikdirektor und Kantor zu St. Thomas in Leipzig. Geheimer Hofrat Dr. Oskar v. Hase, Leipzig. Professor Siegfried Ochs, Berlin. Professor Georg Schumann, Direktor der Berliner Singakademie, Berlin. Professor D. Dr. Julius Smend, Straßburg i. E. Professor Karl Straube, Organist zu St. Thomas, Leipzig.

Die Direktion der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: Ehrenpräsident: Hofrat Adolf Koch Edler v. Langentreu, k. k. Zentral-Postinspektor a. D., Präsident: Exzellenz Dr. Gustav Marchet, k. u. k. Geheimer Rat, k. k. Minister a. D., Vize-Präsidenten: Dr. Ernst Kraus, Hof- und Gerichtsadvokat, Dr. Emanuel Ritter v. Proskowetz, Großindustrieller. Direktionsmitglieder: Dr. Eugen Ritter Beck v. Mannagetta, k. k. Sektionschef, Ludwig Bösendorfer, k. k. Kommerzialrat, Emil Dillmann, kaiserl. Rat, n. ö. Landeskassendirektor i. P., Dr. Karl Goldmark, Tondichter, Dr. Theodor Haberer Edler v. Kremshohenstein, k. k. Sektionschef a. D., Karl Herrmann, k. k. Hofrat i. P., Rudolf Hofmann, Generalsekretär-Stellvertreter des Ersten Allg. Beamtenvereines der österr.-ungar. Monarchie (Vorstand des Singvereines), Karl Hutterstraßer, k. k. Kommerzialrat, Dr. Heinrich Krükl, Hof- und Gerichtsadvokat, Vorstand des Wiener Männer-Gesangvereines, Dr. Kamillo Müller, Hof- und Gerichtsadvokat, Franz Ritter Regenhart v. Zapory, Präsident der Allg. Depositenbank, Ludwig Richter, k. k. Ober-Baurat und Architekt, Franz Schalk, k. k. Hofopernkapellmeister, Dr. phil. et med. Rudolf Freiherr v. Seiller, k. k. Primararzt, Dr. Heinrich Steger, k. k. Regierungsrat, Hof- und Gerichtsadvokat, Dr. Karl Ritter v. Wiener, k. k. Präsident der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst.

Der leitende Ausschuß des Singvereines der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: Vorstand: Rudolf Hofmann, Generalsekretär-Stellvertreter des Ersten Allg. Beamtenvereines der österr.-ungar. Monarchie, Vorstand-Stellvertreter: Emil Nisky, k. k. Rechnungsrat im k. k. Finanzministerium, Konzertdirektor: Franz Schalk, k. k. Hofopernkapellmeister.

Mitglieder des leitenden Ausschusses: Emil Dillmann, kais. Rat, n. ö. Landeskassendirektor i. P., Ludwig Haubmeyer, k. k. Rechnungsrevident im k. k. Finanzministerum, Josef Haupt Ritter v. Hoechstatten, Prokurist der n. ö. Eskompte-Gesellschaft i. P., Dr. Ernst Kraus, Hof- und Gerichtsadvokat, Hans Parger, Magistratsrat i. P., Dr. Bruno Piesch, Ingenieur, Dr. Hermann Prey, k. k. Landesgerichtsrat, Ferdinand v. Sagburg, Oberinspektor der Österr.-ung. Bank, Theodor Soller, Prokurist des Wiener Giro- und Kassenvereines a. D., Leopold Winkler, k. k. Gymnasialprofessor, Dr. Viktor Wolf, k. k. Ministerial-Vizesekretär im k. k. Finanzministerium.

Dirigenten:

K. k. Hofopernkapellmeister Franz Schalk, Wien,
Konzertdirektor der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde.
K. k. Hofkapellmeister Karl Luze, Wien.

Solisten:

Frau Aaltje Noordewier-Reddingius, Hilversum	Sopran
Frau Kammersängerin Adrienne v. Kraus-Osborne, München	Alt
Herr George A. Walter, Berlin	Tenor
Herr k. u. k. Kammersänger Dr. Felix v. Kraus, München .	Baß
Herr Kgl. Musikdirektor Bernhard Irrgang, Berlin. . . .	Orgel
Herr k. u. k. Hofmusiker Professor Friedrich Buxbaum, Wien	Cello
Herr Professor Rudolf Dittrich, k. k. Hoforganist, Wien . .	Orgel
Herr k. u. k. Hofmusiker Otto Fidelsberger, Wien	Flöte
Herr Professor Ferdinand Foll, Wien	Cembalo
Herr Professor Paul Grümmer, Wien.	Gambe
Herr k. u. k. Hofmusiker Walter Kleinecke, Wien	Cello
Herr k. u. k. Hofmusiker Jaques van Lier, Wien	Flöte
Herr k. u. k. Hofmusiker Ary van Leeuwen, Wien	Flöte
Herr k. u. k. Hofmusiker Engelbert Röntgen, Wien	Gambe
Herr k. u. k. Kammervirtuose Professor Arnold Rosé, Wien.	Violine
Herr k. u. k. Hofmusiker Anton Ruzitska, Wien	Viola
Herr k. u. k. Hofmusiker Professor Franz Schmidt, Wien .	Cembalo
Herr k. u. k. Hofmusiker Otto Stix, Wien	Kontrabaß
Herr k. u. k. Hofmusiker Professor Julius Stwertka, Wien .	Viola
Herr k. u. k. Hofmusiker Alexander Wunderer, Wien . . .	Oboe

Chor:

Der Singverein der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde.

Orchester:

Wiener Philharmoniker.
Wiener Tonkünstler-Orchester.

Erster Festtag

Sonnabend, den 9. Mai 1914

Abends 7½ Uhr

Erstes Chor-Konzert

(Kantaten-Abend)

im großen Musikvereinssaale.

Nach dem Konzert zwanglose Vereinigung
im kleinen Musikvereinssaale.

Erstes Chor-Konzert

(Kantaten-Abend)

Sonnabend, den 9. Mai, abends 7½ Uhr

im großen Musikvereinssaale.

Dirigent: k. k. Hofopernkapellmeister Franz Schalk.

Programm*).

1. Joh. Seb. Bach, „Gott ist mein König", Mühlhausener Ratswahl-Kantate (1708) für Alt-, Tenor- und Baß-Solo, Chor, Orchester und Orgel (S. 55).

Alt: Frau Adrienne v. Kraus-Osborne; Tenor: Herr Georg A. Walter; Baß: Herr Professor Dr. Felix v. Kraus; Orgel: Herr Professor Rudolf Dittrich.

Chor.

„Gott ist mein König von altersher, der alle Hilfe tut, so auf Erden geschicht."

Arie und Choral.

Tenor: Ich bin nun achtzig Jahr, warum soll dein Knecht sich mehr beschweren? Ich will umkehren, daß ich sterbe in meiner Stadt, bei meines Vaters und meiner Mutter Grab.

Soll ich auf dieser Welt
Mein Leben höher bringen,
Durch manchen sauren Tritt
Hindurch ins Alter dringen,
So gib Geduld, vor Sünd
Und Schanden mich bewahr,
Auf daß ich tragen mag
Mit Ehren graues Haar.

Quartett.

„Dein Alter sei wie deine Jugend, und Gott ist mit dir in allem, das du tust."

*) Die den Namen der einzelnen Werke in Klammern beigesetzten Zahlen geben die Stelle der nachstehenden Erläuterungen an, auf der sich die bez. Besprechung findet.

Arioso.

Baß: „Tag und Nacht ist dein. Du machest, daß beide, Sonn und Gestirn, ihren gewissen Lauf haben.
Du setzest einem jeglichen Lande seine Grenze."

Arie.

Alt: Durch mächtige Kraft
Erhälst du unsre Grenzen,
Hier muß der Friede glänzen,
Wenn Mord und Kriegessturm
Sich allerorts erhebt.
Wenn Kron und Zepter bebt,
Hast du das Heil geschafft
Durch mächtige Kraft!

Chor.

„Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turteltauben."

Chor.

Das neue Regiment
Auf jeglichen Wegen
Bekröne mit Segen!
Friede, Ruh und Wohlergehen
Müsse stets zur Seite stehen
Dem neuen Regiment.

Glück, Heil und großer Sieg
Muß täglich von neuen
Dich, Joseph, erfreuen,
Daß an allen Ort und Landen
Ganz beständig sei vorhanden
Glück, Heil und großer Sieg!

2. Joh. Seb. Bach, „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke", Kantate am Sonntage Septuagesimae für Sopran-Solo und Orchester (S. 59).

Sopran: Frau A. Noordewier-Reddingius.

Arie.

Ich bin vergnügt mit meinem Glücke,
Das mir der liebe Gott beschert.
Soll ich nicht reiche Fülle haben,
So dank ich ihm für kleine Gaben
Ich bin ja auch nicht dieser wert.

Rezitativ.

Gott ist mir ja nichts schuldig, und wenn er mir was gibt, so zeigt er mir, daß er mich liebt; ich kann mir nichts bei ihm verdienen, denn was ich tu, ist meine Pflicht. Ja! wenn mein Tun gleich noch so gut geschienen, so hab ich doch nichts Rechtes ausgericht. Doch ist der Mensch so ungeduldig, daß er sich oft betrübt, wenn ihm der liebe Gott nicht überflüssig gibt. Hat er uns nicht so lange Zeit umsonst ernähret und gekleidt und will uns einsten seliglich in seine Herrlichkeit erhöhn? Es ist genug für mich, daß ich nicht hungrig brauch zu Bett zu gehn.

Arie.

Ich esse mit Freuden mein weniges Brot
Und gönne dem Nächsten von Herzen das Seine,
Ein ruhig Gewissen, ein fröhlicher Geist,
Ein dankbares Herze, das lobet und preist,
Vermehret den Segen, versüßet die Not.

Rezitativ.

Im Schweiße meines Angesichts will ich indes mein Brot genießen und wenn mein Lebenslauf, mein Lebensabend wird beschließen, so teilt mir Gott den Groschen aus, da steht der Himmel drauf. O! wenn ich diese Gabe zu meinem Gnadenlohne habe, so brauch ich weiter nichts.

Choral.

Ich leb indes in dir vergnüget
Und sterb ohn alle Kümmernis,
Mir gnüget, wie es mein Gott füget,
Ich glaub und bin es ganz gewiß:
Durch deine Gnad und Christi Blut
Machst dus mit meinem Ende gut.

3. Joh. Seb. Bach, „Fürchte dich nicht, ich bin bei dir," Motette für Doppelchor (S. 60).

Fürchte dich nicht, ich bin bei dir, weiche nicht, denn ich bin dein Gott, ich stärke dich, ich helfe dir auch, ich erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit. Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöset, fürchte dich nicht, ich habe dich bei deinen Namen gerufen. Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden! Du bist mein, ich bin dein, niemand kann uns scheiden: Ich bin dein, weil du mein Leben, und dein Blut in den Tod gegeben. Du bist mein, weil ich Dich fasse und dich nicht, o mein Licht, aus dem Herzen lasse! Laß mich, laß mich hingelangen, wo du mich und ich dich werd umfangen. Fürchte dich nicht, du bist mein.

4. Joh. Seb. Bach, „Bleib bei uns, denn es will Abend werden", Kantate am zweiten Osterfesttag für Alt-, Tenor- und Baß-Solo, Chor, Orchester und Orgel (S. 64).

Alt: Frau Adrianne v. Kraus-Osborne; Tenor: Herr G. A. Walter; Baß: Herr Dr. v. Kraus; Orgel: Herr Professor Dittrich.

Chor.

„Bleib bei uns, denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneiget."

Arie.

Alt: Hochgelobter Gottessohn,
Laß es dir nicht sein entgegen,
Daß wir jetzt vor deinem Thron
Eine Bitte niederlegen:
Bleib, ach bleibe unser Licht,
Weil die Finsternis einbricht.

Choral.

Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ,
Weil es nun Abend worden ist,
Dein göttlich Wort, das helle Licht,
Laß ja bei uns auslöschen nicht.

In dieser letzt betrübten Zeit
Verleih uns, Herr, Beständigkeit,
Daß wir dein Wort und Sakrament
Rein halten bis an unser End.

Rezitativ.

Baß: Es hat die Dunkelheit an vielen Orten überhandgenommen Woher ist aber dieses kommen? Bloß daher, weil sowohl die Kleinen als die Großen nicht in Gerechtigkeit vor dir, o Gott, gewandelt und wider ihre Christenpflicht gehandelt. Drum hast du auch den Leuchter umgestoßen.

Arie.

Tenor: Jesu, laß uns auf dich sehen,
Daß wir nicht
In den Sündenwegen gehen.
Laß das Licht
Deines Worts uns helle scheinen
Und dich jederzeit treu meinen.

Choral.

Beweis dein Macht, Herr Jesu Christ,
Der du Herr aller Herren bist;
Beschirm dein arme Christenheit,
Daß sie dich lob in Ewigkeit.

5. Joh. Seb. Bach, „Lobet Gott in seinen Reichen", Himmelfahrts-Oratorium für Sopran-, Alt-, Tenor- und Baß-Solo, Chor, Orchester und Orgel (S. 69).

Sopran: Frau Noordewier-Reddingius; Alt: Frau v. Kraus-Osborne; Tenor: Herr G. A. Walter; Baß: Herr Dr. v. Kraus; Orgel: Herr Professor Dittrich.

Chor: Lobet Gott in seinen Reichen
Preiset ihn in seinen Ehren
Rühmet ihn in seiner Pracht
Sucht sein Lob recht zu vergleichen
Wenn ihr mit gesamten Chören
Ihm ein Lied zu Ehren macht.

Rezitativ.

Tenor: Der Herr Jesus hob seine Hände auf und segnete seine Jünger
Und es geschah, da er sie segnete, schied er von ihnen.

Rezitativ.

Baß: Ach Jesu ist dein Abschied schon so nah?
Ach ist denn schon die Stunde da
Da wir dich von uns lassen sollen?
Ach siehe wie die heißen Tränen
Von unsern blassen Backen rollen
Wie wir uns nach dir sehnen
Wie uns fast aller Trost gebricht.
Ach weiche doch noch nicht

Arie.

Ach bleibe doch mein liebstes Leben
Ach, fliehe nicht so bald von mir.
Dein Abschied und dein frühes Scheiden
Bringt mir das allergrößte Leiden
Ach ja, so bleibe doch noch hier!
Sonst werd ich ganz von Schmerz umgeben
Ach bleibe doch, mein liebstes Leben.

Rezitativ.

Tenor: Und ward aufgehoben zusehens und fuhr auf gen Himmel,
Eine Wolke nahm ihn weg vor ihren Augen
Und er sitzet zur rechten Hand Gottes.

Choral:

Nun liegt alles unter dir
Dich selbst nur ausgenommen
Die Engel müssen für und für
Dir aufzuwarten kommen;
Die Fürsten stehn auch auf der Bahn
Und sind dir willig untertan
Luft, Wasser, Feu'r und Erden
Muß dir zu Dienste werden.

Rezitativ.

Tenor: Und da sie ihm nachsahen gen Himmel fahren,
Siehe da stunden bei ihnen zwei Männer in weißen Kleidern,
welche auch sagten:
Ihr Männer von Galiläa,
Was stehet Ihr hier und sehet gen Himmel?
Dieser Jesus, welcher von euch ist aufgenommen gen Himmel,
Wird kommen, wie ihr ihn gesehen habt, gen Himmel fahren.

Rezitativ.

Alt: Ach ja! so komme bald zurück!
Tilg' einst mein trauriges Gebärden,
Sonst wird mir jeder Augenblick
Verhaßt und Jahren ähnlich werden.

Rezitativ.

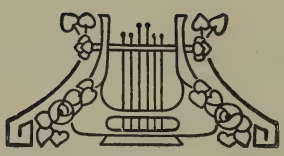
Tenor: Sie aber beteten ihn an, wandten um gen Jerusalem von dem Berge, der da heißt der Ölberg, welcher ist nahe bei Jerusalem und liegt einen Sabbatherweg davon, und sie kehreten wieder gen Jerusalem mit großer Freude.

Arie.

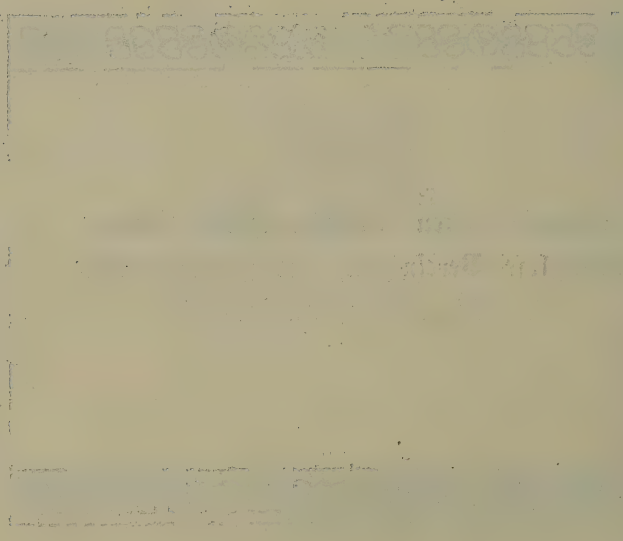
Sopran: Jesu deine Gnadenblicke
Kann ich doch beständig sehn,
Deine Liebe bleibt zurücke
Daß ich mich hier in der Zeit
An der künftgen Herrlichkeit
Schon voraus im Geist erquicke,
Wenn wir einst dort vor dir stehn.

Choral.

Wann soll es doch geschehen,
Wann kömmt die liebe Zeit,
Daß ich ihn werde sehen,
In seiner Herrlichkeit?
Du Tag wann wirst du sein,
Daß wir den Heiland grüßen,
Daß wir den Heiland küssen,
Komm stelle dich doch ein!



Sonnabend, den 9. Mai nach dem Konzert
zwanglose Vereinigung der Festteilnehmer
im kleinen Musikvereinssaale.



Zweiter Festtag

Sonntag, den 10. Mai 1914

Mittags 12½ Uhr

Orgel- und Orchester-Konzert

im großen Musikvereinssaale

Abends 7½ Uhr

Kammer-Konzert

im kleinen Musikvereinssaale

Zur geselligen Zusammenkunft nach dem Konzert wird das Restaurant im k. k. Volksgarten (Burgring) empfohlen.

Vormittags 9½ Uhr veranstaltet die Wiener evangelische Gemeinde einen

Festgottesdienst

im Stile der Zeit Joh. Seb. Bachs

in der evangel. Kirche, Wien VI, Gumpendorferstraße 129.

Sonntag Cantate, den 10. Mai 1914,
vormittags 9½ Uhr

Festgottesdienst

im Stile der Zeit Joh. Seb. Bachs

veranstaltet von der Wiener evangelischen Gemeinde

in der evangelischen Kirche zu Wien VI.
Gumpendorferstraße 129.

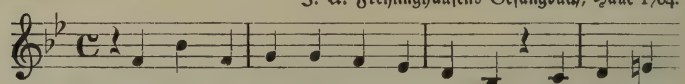
Ordnung des Gottesdienstes.

Die Liturgie hält Herr Oberkirchenrat Senior D. Marolly aus Wien.
Festprediger: Professor D. Dr. Julius Smend aus Straßburg i. E.

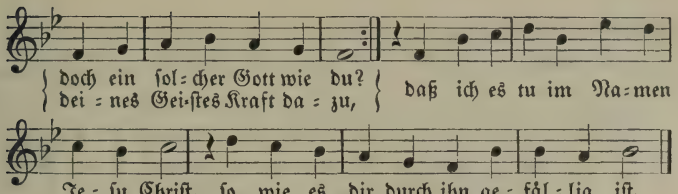
Den Chor (Wiener evangelischer Singverein) und das Orchester (Orchesterverein der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde) leitet der k. k. Hofopernkapellmeister Herr Julius Lehnert. Die Soli in der Kantate singen Frau Luisa Botstiber, Herr Dr. Lothar Riedinger und Herr Stefan Pollmann. Die Orgel spielen die Herren Franz Kemmler und Ludwig Hellmuth Schmidt, Oboe: Herr Alexander Wunderer.

Orgelvorspiel von J. S. Bach.

Gemeinde: J. A. Freylinghausens Gesangbuch, Halle 1704.



1. Dir, dir, Je = ho = va, will ich sin = gen, denn wo ist
Dir will ich mei = ne Lie = der brin = gen; ach gib mir



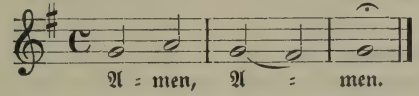
2. Zeuch mich, o Vater, zu dem Sohne,
damit dein Sohn mich wieder zieh zu dir;
dein Geist in meinem Herzen wohne
und meine Sinne und Verstand regier,
daß ich den Frieden Gottes schmeck und fühl
und dir darob im Herzen sing und spiel.

3. Verleih mir, Höchster, solche Güte,
so wird gewiß mein Singen recht getan;
so klingt es schön in meinem Liede,
und ich bet dich im Geist und Wahrheit an;
so hebt dein Geist mein Herz zu dir empor,
daß ich dir Psalmen sing im höhern Chor.

Bartholomäus Crasselius, 1667—1724.

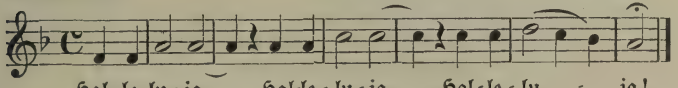
Pfarrer: Eingangsspruch, Psalm 98, 1—3. — Gebet.

Gemeinde:



Pfarrer: Joh. 16, 5—15. — Christ ist erstanden! Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg? Gott sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch unsern Herrn Jesum Christum! Halleluja.

Gemeinde:

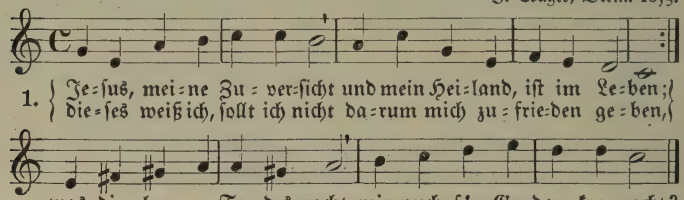


Chor: Christ ist erstanden von der Marter alle. Des solln wir alle froh sein, Christus will unser Trost sein. Kyrieleis. Wär er nicht erstanden, so wär die Welt vergangen; seit daß er nun erstanden ist, so loben wir den Herren Christ. Kyrieleis.
Halleluja, Halleluja, Halleluja! Des solln wir alle froh sein, Christus will unser Trost sein. Kyrieleis.

12. Jahrhundert; Melodie 13. Jahrhundert.
Tonsatz J. S. Bach (Choralgesänge 1786)

Zwischenspiel der Orgel von J. S. Bach.

Gemeinde: J. Crüger, Berlin 1653.



2. Jesus, er mein Heiland, lebt;
ich werd auch das Leben schauen,
sein, wo mein Erlöser schwebt.
Warum sollte mir denn grauen?
Lässet auch ein Haupt sein Glied,
welches es nicht nach sich zieht?

3. Ich bin durch der Hoffnung Band
zu genau mit ihm verbunden;
meine starke Glaubenshand
wird in ihm gelegt befunden,
daß mich auch kein Todesbann
ewig von ihm trennen kann.

1653.

Predigt über Psalm 118, 17.

Gemeinde: (Melodie wie vorhin).

4. Lacht der finstern Erdenkluft,
lacht des Todes und der Höllen;
denn ihr sollt euch aus der Gruft
eurem Heiland zugesellen.
Dann wird Schwachheit und Verliegen unter eurem Fuß. [druß

5. Nur daß ihr den Geist erhebt
von den Lüsten dieser Erden
und euch dem schon jetzt ergebt,
dem ihr beigefügt sollt werden.
Schickt das Herze da hinein,
wo ihr ewig wünscht zu sein!

Kantate auf den Sonntag Cantate für Alt=, Tenor= und Baß=Solo, Streichorchester, Oboe und Orgel von J. S. Bach. (S. 124).

Arie: Wo gehest du hin?

Arie: Ich will an den Himmel denken
und der Welt mein Herz nicht schenken.
Wenn ich gehe oder stehe,
so liegt mir die Frag im Sinn:
Mensch, ach Mensch, wo gehst du hin?

Choral: Ich bitte dich, Herr Jesu Christ,
halt mich bei den Gedanken
und laß mich ja zu keiner Frist
von dieser Meinung wanken,
sondern dabei verharren fest,
bis daß die Seel aus ihrem Nest
wird in den Himmel kommen.

(Barth. Ringwaldt, 1530—1599).

Rezitativ: Gleichwie die Regenwasser bald verfließen, und manche Farben leicht verschießen, so geht es auch der Freude in der Welt, auf welche mancher Mensch so viele Stücke hält; denn ob man gleich zuweilen sieht, daß sein gewünschtes Glücke blüht, so kann doch wohl in besten Tagen ganz unvermut die letzte Stunde schlagen.

Arie: Man nehme sich in acht,
wenn uns das Glücke lacht;
denn es kann leicht auf Erden
vor abends anders werden,
als man am Morgen es gedacht.

Choral: Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?
Hin geht die Zeit, her kommt der Tod.
Ach wie geschwinde und behende
kann kommen meine Todesnot!
Mein Gott, ich bitt durch Christi Blut:
machs nur mit meinem Ende gut.

(Amilie Gräfin von Schwarzburg-Rudolstadt, 1637—1706).

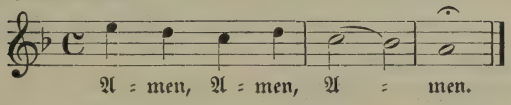
Pfarrer: Gebet und Vater unser.

Gemeinde: (Melodie wie oben).

Wohl mir, ich bitt in Jesu Namen,
der mich zu deiner Rechten selbst vertritt;
in ihm ist alles Ja und Amen,
was ich von dir im Geist und Glauben bitt.
Wohl mir, Lob dir jetzt und in Ewigkeit,
daß du mir schenkest solche Seligkeit!

Pfarrer: Segen.

Gemeinde:



Orgelnachspiel: Fantasie und Fuge in Cmoll von J. S. Bach.

Sonntag, den 10. Mai 1914, mittags 12½ Uhr

Orgel- und Orchester-Konzert

im großen Musikvereinssaale.

Dirigent: k. k. Hofkapellmeister Karl Luze.

1. Joh. Seb. Bach, Präludium und Tripelfuge in Es dur für Orgel (S. 76). (Ausgabe der Bachgesellschaft. 2. Band.)
   Orgel: Herr Kgl. Musikdirektor Irrgang.
2. Joh. Seb. Bach, Violinkonzert A moll mit Begleitung des Orchesters (S. 81).
   a) Allegro. b) Andante. c) Allegro assai.
   Violine: Herr Professor Rosé; Orchester: Wiener Philharmoniker.
3. Joh. Seb. Bach, Präludium und Fuge in H moll für Orgel (S. 76). (Ausgabe der Bachgesellschaft. 1. Band.)
   Orgel: Herr Kgl. Musikdirektor Irrgang.
4. Joh. Seb. Bach, Konzert C moll für zwei Cembali mit Orchester (S. 85).
   a) Allegro. b) Adagio. c) Allegro.
   Cembali: Herr Professor Foll und Herr Professor Schmidt; Orchester: Wiener Philharmoniker.
5. Joh. Seb. Bach, Suite in C dur für Orchester (S. 89).
   a) Ouverture. b) Courante. c) Gavotte. d) Forlane. e) Menuett. f) Bourrée. g) Passepièd.
   Orchester: Wiener Philharmoniker.

Sonntag, den 10. Mai 1914, abends 7½ Uhr

Kammer-Konzert

im kleinen Musikvereinssaale.

1. Joh. Seb. Bach, Französische Suite Nr. 6, E dur, für Klavier (S. 93).

   a) Allemande. b) Courante. c) Sarabande. d) Gavotte. e) Polonaise. f) Bourrée. g) Menuett. h) Gigue.

   Klavier: Herr Professor Schmidt.

2. Joh. Seb. Bach, Arie „Ich will doch wohl Rosen brechen" für eine Altstimme mit obligater Violine und Klavier aus der Kantate am Sonntag Rogate „Wahrlich, ich sage euch" (S. 94).

   Alt: Frau v. Kraus-Osborne; Violine: Herr Professor Rosé; Klavier: Herr Professor Foll.

   Ich will doch wohl Rosen brechen,
   Wenn mich gleich die Dornen stechen;
   Denn ich bin der Zuversicht,
   Daß mein Bitten und mein Flehen
   Gott gewiß zu Herzen gehen,
   Weil es mir sein Wort verspricht.

3. Joh. Seb. Bach, Sonate G dur für Viola da Gamba und Cembalo (S. 97).

   a) Adagio. b) Allegro ma non tanto. c) Andante. d) Allegro moderato.

   Viola da Gamba: Herr Prof. Grümmer; Klavier: Herr Prof. Schmidt.

4. Joh. Seb. Bach, Duett: „Gedenk an Jesu bittern Tod" für Sopran und Alt, Flöte, Oboe da caccia und Continuo aus der Kantate am 10. Sonntage nach Trinitatis „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott" (S. 99).

Sopran: Frau A. Noordewier-Reddingius; Alt: Frau v. Kraus-Osborne; Flöte: Herr van Leeuwen; Oboe da caccia: Herr Wunderer; Continuo: Herr Professor Foll.

Gedenk' an Jesu bittern Tod,
Nimm, Vater, deines Sohnes Schmerzen
Und seiner Wunden Pein zu Herzen.
Sie sind ja für die ganze Welt
Die Zahlung und das Lösegeld.
Erzeig' auch mir zu aller Zeit
Barmherz'ger Gott, Barmherzigkeit.
Ich seufze stets in meiner Not:
Gedenk an Jesu bittern Tod!

5. Joh. Seb. Bach. Sonate Hmoll für Violine und Klavier (S. 100).

a) Adagio. b) Allegro. c) Andante. d) Allegro.

Violine: Herr Professor Rosé; Klavier: Herr Professor Schmidt.

6. Joh. Seb. Bach. Arie: „Hört doch der sanften Flöten Chor" für Sopran, 3 Flöten und Continuo aus der Geburtstagskantate für Kurfürst Auguft III. „Schleicht spielende Wellen" (S. 96).

Sopran: Frau Noordewier-Reddingius; Flöte: Herr van Leeuwen, Herr van Lier, Herr Fidelsberger; Continuo: Herr Professor Foll.

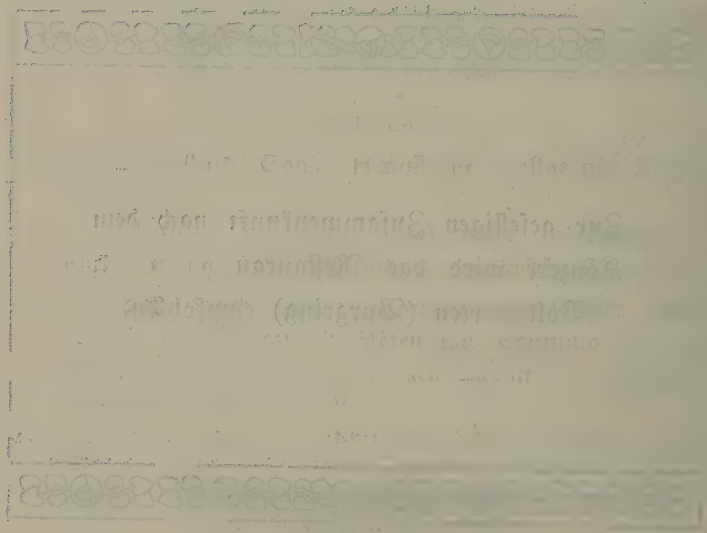
Hört doch! der sanften Flöten Chor
Erfreut die Bruft, ergetzt das Ohr.
Wenn diese Klänge sich verbinden
Zu unzertrennter Harmonie,
Kann jedes Herz Erhebung finden;
So lauschet denn, und preiset sie!

7. Joh. Seb. Bach. Sechstes Brandenburgisches Konzert für 2 Violen, 2 Gamben, Violoncell, Baß und Continuo (S. 105).

a) Allegro. b) Adagio ma non tanto. c) Allegro.

Viola: Herr Ruzitska, Herr Prof. Stwertka; Gambe: Herr Prof. Grümmer, Herr Röntgen; Violoncell: Herr Prof. Buxbaum, Herr Kleinecke; Kontrabaß: Herr Stix; Continuo: Herr Prof. Foll.

Zur geselligen Zusammenkunft nach dem Konzert wird das Restaurant im k. k. Volksgarten (Burgring) empfohlen.



Dritter Festtag

Montag, den 11. Mai 1914

vormittags $9\frac{1}{2}$ Uhr

Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft

im kleinen Musikvereinssaale

Abends 7 Uhr

Zweites Chor-Konzert

im großen Musikvereinssaale

Nach dem Konzert

Festmahl

im Kursalon, Stadtpark

Mitgliederversammlung
der Neuen Bachgesellschaft

Montag, den 11. Mai 1914, vormittags 9½ Uhr

im kleinen Musikvereinssaale.

Tagesordnung:

1. Bericht des Vorsitzenden Herrn Geheimrat Professor Dr. Hermann Kretzschmar.
2. Das achte Deutsche Bachfest.
3. Antrag des Herrn Albert Odermann auf Einführung der lebenslänglichen Mitgliedschaft.
4. Vortrag des Herrn Professor Max Schneider: „Die Besetzung der Kirchenmusik von der Zeit Luthers bis Carl Philipp Emanuel Bach."

Montag, den 11. Mai 1914, abends 7 Uhr

Zweites Chör-Konzert

im großen Musikvereinssaale.

Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes

für Soli, Chor, Orchester und Orgel (S. 107).

Sopran: Frau Noordewier-Reddingius; Alt: Frau v. Kraus-Osborne; Tenor: Herr Walter; Baß: Herr Dr. v. Kraus; Orgel: Herr Professor Dittrich; Orchester: Wiener Tonkünstler-Orchester.

Erster Teil.

Chor.

Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm
In allen Landen herrlich ist!
Zeig uns durch deine Passion,
Daß du, der wahre Gottessohn,
Zu aller Zeit,
Auch in der größten Niedrigkeit,
Verherrlicht worden bist.

Das Evangelium Johannis (Kap. 18).

Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron, da war ein Garten, darein ging Jesus und seine Jünger.

Judas aber, der ihn verriet, wußte den Ort auch, denn Jesus versammelte sich oft daselbst mit seinen Jüngern.

Da nun Judas zu sich hatte genommen die Schar, und der Hohenpriester und Pharisäer Diener, kommt er dahin mit Fackeln, Lampen und Waffen.

Als nun Jesus wußte alles, was ihm begegnen sollte, ging er hinaus, und sprach zu ihnen: Wen suchet ihr?

Sie antworteten ihm: (Chor.) Jesum von Nazareth!

Jesus spricht zu ihnen: Ich bin's. Judas aber, der ihn verriet, stund auch bei ihnen.

Als nun Jesus zu ihnen sprach: Ich bin's! wichen sie zurücke und fielen zu Boden.

Da fragte er sie abermal: Wen suchet ihr? Sie aber sprachen: (Chor.) Jesum von Nazareth!

Jesus antwortete: Ich hab's euch gesagt, daß ich's sei, suchet ihr denn mich, so lasset diese gehen!

Choral.

O große Lieb', o Lieb' ohn' alle Maße,
Die dich gebracht auf diese Marterstraße!
Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden,
Und du mußt leiden!

Evangelium.

Auf daß das Wort erfüllet würde, welches er sagte: Ich habe der Keine verloren, die du mir gegeben hast.

Da hatte Simon Petrus ein Schwert, und zog es aus, und schlug nach des Hohenpriesters Knecht, und hieb ihm sein recht Ohr ab; und der Knecht hieß Malchus.

Da sprach Jesus zu Petro: Stecke dein Schwert in die Scheide; soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?

Choral.

Dein Will' geschehʼ, Herr Gott, zugleich,
Auf Erden, wie im Himmelreich;
Gib uns Geduld in Leidenszeit,
Gehorsamsein in Lieb' und Leid,
Wehr' und steu'r allem Fleisch und Blut,
Das gegen deinen Willen tut.

Evangelium.

Die Schar aber und der Oberhauptmann, und die Diener der Juden nahmen Jesum und bunden ihn.

Und führeten ihn auf's erste zu Hannas, der war Caiphas Schwäher, welcher des Jahres Hoherpriester war.

Es war aber Caiphas, der den Juden riet, es wäre gut, daß ein Mensch würde umbracht für das Volk.

Eine Stimme (Alt).

Von den Stricken meiner Sünden
Mich zu entbinden,
Wird mein Heil gebunden;
Mich von allen Lasterbeulen
Völlig zu heilen,
Läßt er sich verwunden.

Evangelium.

Simon Petrus aber folgete Jesu nach, und ein andrer Jünger.

Eine Stimme (Sopran).

Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten,
Und lasse dich nicht,
Mein Leben, mein Licht.
Befördre den Lauf
Und höre nicht auf,
Selbst an mir zu ziehen, zu schieben, zu bitten.

Evangelium.

Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt, und ging mit Jesu hinein in des Hohenpriesters Palast.

Petrus aber stund draußen vor der Tür. Da ging der andere Jünger, der dem Hohenpriester bekannt war, hinaus, und redete mit der Türhüterin und führete Petrum hinein.

Da sprach die Magd, die Türhüterin, zu Petro: Bist du nicht dieses Menschen Jünger einer? Er sprach: Ich bin's nicht!

Es stunden aber die Knechte und Diener, und hatten ein Kohlenfeu'r gemacht, (denn es war kalt,) und wärmeten sich. Petrus aber stund bei ihnen, und wärmete sich.

Aber der Hohepriester fragte Jesum um seine Jünger und um seine Lehre.

Jesus antwortete ihm: Ich habe frei, öffentlich geredet vor der Welt. Ich habe allezeit gelehret in der Schule, und in dem Tempel, da alle Juden zusammen kommen, und habe nichts im Verborgnen geredt.

Was fragest du mich darum? Frage die darum, die gehöret haben, was ich zu ihnen geredet habe; siehe, dieselbigen wissen, was ich gesaget habe!

Als er aber solches redete, gab der Diener einer, die dabei stunden, Jesu einen Backenstreich, und sprach: Solltest du dem Hohenpriester also antworten?

Jesus aber antwortete: Hab' ich übel geredt, o beweise es, daß es böse sei, hab' ich aber recht geredt, was schlägst du mich?

Choral.

Wer hat dich so geschlagen,
Mein Heil, und dich mit Plagen
So übel zugericht't?
Du bist ja nicht ein Sünder,
Wie wir und unsre Kinder,
Von Missetaten weißt du nicht.
Ich, ich und meine Sünden,
Die sich wie Körnlein finden
Des Sandes an dem Meer,
Die haben dir erreget
Das Elend, das dich schläget,
Und das betrübte Marterheer.

Evangelium.

Und Hannas sandte ihn gebunden zu dem Hohenpriester Caiphas.

Simon Petrus stund, und wärmete sich; da sprachen sie zu ihm: (Chor.) Bist du nicht seiner Jünger einer?

Er leugnete aber und sprach: Ich bins nicht!

Spricht des Hohenpriesters Knecht einer, ein Gefreundter des, dem Petrus das Ohr abgehauen hatte: Sahe ich dich nicht im Garten bei ihm?

Da verleugnete Petrus abermal, und alsobald krähete der Hahn. Da gedachte Petrus an die Worte Jesu, und ging hinaus und weinete bitterlich.

Eine Stimme (Tenor).

Ach, mein Sinn,
Wo willst du endlich hin,
Wo soll ich mich erquicken?
Bleib' ich hier,
Oder wünsch' ich mir
Berg und Hügel auf den Rücken?
Bei der Welt ist gar kein Rat,
Und im Herzen
Stehn die Schmerzen
Meiner Missetat,
Weil der Knecht den Herrn verleugnet hat.

Choral.

Petrus, der nicht denkt zurück,
Seinen Gott verneinet,
Der doch auf ein'n ernsten Blick
Bitterlichen weinet:
Jesu, blicke mich auch an,

Wenn ich nicht will büßen;
Wenn ich Böses hab' getan,
Rühre mein Gewissen.

Zweiter Teil.

Choral.

Christus, der uns selig macht,
Kein Bös's hat begangen,
Der ward für uns in der Nacht
Als ein Dieb gefangen,
Geführt vor gottlose Leut'
Und fälschlich verklaget,
Verlacht, verhöhnt und verspeit,
Wie denn die Schrift saget.

Evangelium.

Da führeten sie Jesum von Caiphas vor das Richthaus; und es war frühe. Und sie gingen nicht in das Richthaus, auf daß sie nicht unrein würden, sondern Ostern essen möchten.

Da ging Pilatus zu ihnen hinaus und sprach: Was bringet ihr für Klage wider diesen Menschen?

Sie antworteten und sprachen zu ihm: (Chor.) Wäre dieser nicht ein Übeltäter, wir hätten dir ihn nicht überantwortet.

Da sprach Pilatus zu ihnen: So nehmet ihr ihn hin und richtet ihn nach eurem Gesetze! Da sprachen die Juden zu ihm: (Chor.) Wir dürfen Niemand töten.

(Auf daß erfüllet würde das Wort Jesu, welches er sagte, da er deutete, welches Todes er sterben würde.)

Da ging Pilatus wieder hinein in das Richthaus, und rief Jesu und sprach zu ihm: Bist du der Juden König?

Jesus antwortete: Redest du das von dir selbst, oder haben's dir Andere von mir gesagt?

Pilatus antwortete: Bin ich ein Jude? Dein Volk und die Hohenpriester haben dich mir überantwortet; was hast du getan?

Jesus antwortete: Mein Reich ist nicht von dieser Welt; wäre mein Reich von dieser Welt, meine Diener würden darob kämpfen, daß ich den Juden nicht überantwortet würde! Aber, nun ist mein Reich nicht von dannen.

Choral.

Ach, großer König, groß zu allen Zeiten,
Wie kann ich g'nugsam diese Treu' ausbreiten?
Kein's Menschen Herze mag indes ausdenken,
Was dir zu schenken.

Ich kanns mit meinen Sinnen nicht erreichen,
Womit doch dein Erbarmen zu vergleichen.
Wie kann ich dir denn deine Liebestaten
Im Werk erstatten?

Evangelium.

Da sprach Pilatus zu ihm: So bist du dennoch ein König? Jesus antwortete: Du sagst's, ich bin ein König. Ich bin dazu geboren und in die Welt kommen, daß ich die Wahrheit zeugen soll. Wer aus der Wahrheit ist, der höret meine Stimme.

Spricht Pilatus zu ihm: Was ist Wahrheit? Und da er das gesaget, ging er wieder hinaus zu den Juden und spricht zu ihnen: Ich finde keine Schuld an ihm.

Ihr habt aber eine Gewohnheit, daß ich euch Einen losgebe; wollt ihr nun, daß ich euch der Juden König losgebe?

Da schrieen sie wieder allesamt und sprachen: (Chor.) Nicht diesen sondern Barrabam!

Barrabas aber war ein Mörder.

Kap. 19.

Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn.

Eine Stimme (Baß).

Betrachte, meine Seel', mit ängstlichem Vergnügen,
Mit bittern Lasten hart beklemmt von Herzen,
Dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen,
Wie dir auf Dornen, so ihn stechen,
Die Himmelschlüsselblume blüht;
Du kannst viel süße Frucht von seiner Wermut brechen,
Drum sieh' ohn' Unterlaß auf ihn.

Eine Stimme (Tenor).

Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken
In allen Stücken
Dem Himmel gleiche geht!
Daran, nachdem die Wasserwogen
Von unsrer Sündflut sich verzogen,
Der allerschönste Regenbogen
Als Gottes Gnadenzeichen steht.

Evangelium.

Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen, und setzten sie auf sein Haupt, und legten ihm ein Purpurkleid an,

Und sprachen: (Chor.) Sei gegrüßet, lieber Judenkönig!

Und gaben ihm Backenstreiche.

Da ging Pilatus wieder heraus und sprach zu ihnen: Sehet, ich führe ihn heraus zu euch, daß ihr erkennet, daß ich keine Schuld an ihm finde.

Also ging Jesus heraus, und trug eine Dornenkrone und Purpurkleid. Und er sprach zu ihnen: Sehet, welch ein Mensch!

Da ihn die Hohenpriester und Diener sahen, schrieen sie und sprachen: (Chor.) Kreuzige, kreuzige!

Pilatus sprach zu ihnen: Nehmet ihr ihn hin und kreuziget ihn; denn ich finde keine Schuld an ihm!

Die Juden antworteten ihm: (Chor.) Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben, denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.

Da Pilatus das Wort hörete, fürchtet' er sich noch mehr.

Und ging wieder hinein in das Richthaus, und spricht zu Jesu: Von wannen bist du? Aber Jesus gab ihm keine Antwort.

Da sprach Pilatus zu ihm: Redest du nicht mit mir? Weißest du nicht, daß ich Macht habe, dich zu kreuzigen, und Macht habe, dich loszugeben?

Jesus antwortete: Du hättest keine Macht über mich, wenn sie dir nicht wäre von oben herab gegeben; darum, der mich dir überantwortet hat, der hat's größre Sünde.

Von dem an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe.

Choral.

Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn,
Ist uns die Freiheit kommen,
Dein Kerker ist der Gnadenthron,
Die Freistatt aller Frommen;
Denn gingst du nicht die Knechtschaft ein,
Müßt' unsre Knechtschaft ewig sein.

Evangelium.

Die Juden aber schrieen und sprachen: (Chor.) Lässest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht, denn wer sich zum Könige machet, der ist wider den Kaiser.

Da Pilatus das Wort hörete, führete er Jesum heraus, und setzte sich auf den Richtstuhl, an der Stätte, die da heißet: Hochpflaster, auf Ebräisch aber: Gabbatha.

Es war aber der Rüsttag in Ostern, um die sechste Stunde; und er spricht zu den Juden: Sehet, das ist euer König.

Sie schrieen aber: (Chor.) Weg, weg mit dem, kreuzige ihn!

Spricht Pilatus zu ihnen: Soll ich euren König kreuzigen? Die Hohenpriester antworteten: (Chor.) Wir haben keinen König, denn den Kaiser.

Da überantwortete er ihn, daß er gekreuzigt würde. Sie nahmen aber Jesum und führeten ihn hin.

Und er trug sein Kreuz, und ging hinaus zur Stätte, die da heißet: Schädelstätt', welche heißet auf Ebräisch: Golgatha!

Eine Stimme (Baß).

Eilt, ihr angefocht'nen Seelen,
Geht aus euren Marterhöhlen,
Eilt — (Chor.) Wohin? — nach Golgatha!
Nehmet an des Glaubens Flügel,
Flieht — (Chor.) Wohin? — zum Kreuzeshügel,
Eure Wohlfahrt blüht allda.

Evangelium.

Allda kreuzigten sie ihn, und mit ihm zween Andere zu beiden Seiten, Jesum aber mitten inne.

Pilatus aber schrieb eine Überschrift, und setzte sie auf das Kreuz, und war geschrieben: Jesus von Nazareth, der Juden König!

Diese Überschrift lasen viel Juden, denn die Stätte war nahe bei der Stadt, da Jesus gekreuziget ist. Und es war geschrieben auf ebräische, griechische und lateinische Sprache.

Da sprachen die Hohenpriester der Juden zu Pilato: (Chor.) Schreibe nicht: der Juden König, sondern daß er gesaget habe: Ich bin der Juden König!

Pilatus antwortet: Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben.

Choral.

In meines Herzens Grunde,
Dein Nam' und Kreuz allein
Funkelt allzeit und Stunde,
Drauf kann ich fröhlich sein.
Erschein' mir in dem Bilde
Zu Trost in meiner Not,
Wie du, Herr Christ, so milde
Dich hast geblut't zu Tod.

Evangelium.

Die Kriegsknechte aber, da sie Jesum gekreuziget hatten, nahmen seine Kleider und machten vier Teile, einem jeglichen Kriegsknechte sein Teil, dazu auch den Rock. Der Rock aber war ungenähet, von oben an gewürket durch und durch.

Da sprachen sie untereinander: (Chor.) Lasset uns den nicht zerteilen, sondern darum losen, wes er sein soll.

(Auf das erfüllet würde die Schrift, die da saget: Sie haben meine Kleider unter sich geteilet, und haben über meinen Rock das Los geworfen.) Solches taten die Kriegsknechte.

Es stund aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, Cleophas Weib, und Maria Magdalena.

Da nun Jesus seine Mutter sahe und den Jünger dabei stehen, den er lieb hatte, spricht er zu seiner Mutter: Weib! siehe, das ist dein Sohn!

Darnach spricht er zu dem Jünger: Siehe, das ist deine Mutter!

Choral.

Er nahm alles wohl in Acht
In der letzten Stunde,
Seine Mutter noch bedacht',
Setzt er ihr ein'n Vormunde.
O Mensch, mache Richtigkeit,
Gott und Menschen liebe,
Stirb darauf ohn' alles Leid,
Und dich nicht betrübe!

Evangelium.

Und von Stund' an nahm sie der Jünger zu sich.

Darnach, als Jesus wußte, daß schon alles vollbracht war, daß die Schrift erfüllet würde, spricht er: Mich dürstet!

Da stund ein Gefäße voll Essigs. Sie fülleten aber einen Schwamm mit Essig und legten ihn um einen Isoppen, und hielten es ihm dar zum Munde.

Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er: Es ist vollbracht!

Eine Stimme (Alt).

Es ist vollbracht!
O Trost für die gekränkten Seelen;
Die Trauernacht
Läßt mich die letzte Stunde zählen.
Der Held aus Juda siegt mit Macht.
Und schließt den Kampf. — Es ist vollbracht!

Evangelium.

Und neigte das Haupt und verschied.

Eine Simme (Baß).

Mein teurer Heiland, laß dich fragen,
Da du nunmehr ans Kreuz geschlagen,
Und selbst gesaget: Es ist vollbracht!
Bin ich vom Sterben frei gemacht?
Kann ich durch deine Pein und Sterben
Das Himmelreich ererben?
Ist aller Welt Erlösung da?
Du kannst vor Schmerzen zwar nichts sagen,
Doch neigest du das Haupt
Und sprichst stillschweigend: Ja!

Chor.

Jesu, der du warest tot,
Lebest nun ohn Ende,
In der letzten Todesnot
Nirgend mich hinwende,
Als zu dir, der mich versühnt.
O mein trauter Herre!
Gib mir nur, was du verdient,
Mehr ich nicht begehre.

Evangelium.

Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stücke von oben an bis unten aus.

Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber täten sich auf, und stunden auf viele Leiber der Heiligen!

Eine Stimme (Tenor).

Mein Herz! in dem die ganze Welt
Bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,
Die Sonne sich in Trauer kleidet.
Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
Die Erde bebt, die Gräber spalten,
Weil sie den Schöpfer sehn erkalten:
Was willst du deines Ortes tun?

Eine Stimme (Sopran).

Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren
Dem Höchsten zu Ehren.
Erzähle der Welt und dem Himmel die Not,
Dein Jesus ist todt.

Evangelium.

Die Juden aber, dieweil es der Rüsttag war, daß nicht die Leichname am Kreuze blieben den Sabbath über, (denn desselbigen Sabbathtags war sehr groß,) baten sie Pilatum, daß ihre Beine gebrochen, und sie abgenommen würden.

Da kamen die Kriegsknechte und brachen dem ersten die Beine und dem andern, der mit ihm gekreuziget war.

Als sie aber zu Jesu kamen, da sie sahen, daß er schon gestorben war, brachen sie ihm die Beine nicht;

Sondern der Kriegsknechte einer eröffnete seine Seite mit einem Speer, und alsobald ging Blut und Wasser heraus.

Und der das gesehen hat, der hat es bezeuget, und sein Zeugnis ist wahr, und derselbige weiß, daß er die Wahrheit saget, auf daß ihr glaubet.

Denn solches ist geschehen, auf daß die Schrift erfüllet würde: Ihr sollet ihm kein Bein zerbrechen.

Und abermal spricht eine andere Schrift: Sie werden sehen, in welchen sie gestochen haben.

Choral.

O hilf, Christe, Gottes Sohn,
Durch dein bittres Leiden,
Daß wir, dir stets untertan,
All' Untugend meiden;
Deinen Tod und sein' Ursach'
Fruchtbarlich bedenken,
Dafür, wiewohl arm und schwach,
Dir Dankopfer schenken.

Evangelium.

Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia, der ein Jünger Jesu war, (doch heimlich aus Furcht vor den Juden,) daß er möchte abnehmen den Leichnam Jesu. Und Pilatus erlaubete es. Derowegen kam er und nahm den Leichnam Jesu herab.

Es kam aber auch Nicodemus, der vormals in der Nacht zu Jesu kommen war, und brachte Myrrhen und Aloen untereinander, bei hundert Pfunden.

Da nahmen sie den Leichnam Jesu, und bunden ihn in leinen Tücher mit Spezereien, wie die Juden pflegen zu begraben.

Es war aber an der Stätte, da er gekreuzigt ward, ein Garten, und im Garten ein neu Grab, in welches niemand je gelegen war.

Daselbst hin legten sie Jesum, um des Rüsttags willen der Juden, dieweil das Grab nahe war.

Chor.

Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine,
Die ich nun weiter nicht beweine;
Ruht wohl und bringt auch mich zur Ruh'.
Das Grab, so euch bestimmet ist,
Und ferner keine Not umschließt,
Macht mir den Himmel auf, und schließt die Hölle zu.

Choral.

Ach Herr, laß dein lieb' Engelein
Am letzten End' die Seele mein
In Abrahams Schoß tragen:
Den Leib in sein'm Schlafkämmerlein
Gar sanft, ohn' ein'ge Qual und Pein,
Ruhn' bis am jüngsten Tage!
Alsdann vom Tod erwecke mich,
Daß meine Augen sehen dich
In aller Freud', o Gottes Sohn,
Mein Heiland und Genadenthron!
Herr Jesu Christ, erhöre mich,
Ich will dich preisen ewiglich!

Gemeinsames Festmahl

Montag, den 11. Mai 1914,
nach dem Abendkonzert

im Kursalon, Stadtpark.

Anmeldungen zur Teilnahme werden bis zum 10. Mai im Festbüro, Giselastraße 12, entgegengenommen.

Preis für das Gedeck (ohne Getränke) K. 5.—

Zusammenstellung

der auf dem

Siebenten Deutschen Bachfeste

in Wien vom 9. bis 11. Mai 1914

aufgeführten Werke mit Angabe der erschienenen Ausgaben für den praktischen Gebrauch.

I. Orgel- und Klavierwerke

von Johann Sebastian Bach.

1. Präludium und Tripelfuge in Esdur für Orgel.
   Enthalten in Bachs Orgelwerken, Ausgabe für den praktischen Gebrauch, Band II. Preis M. 3.—, gebunden M. 4.50.
2. Präludium und Fuge in Hmoll für Orgel.
   Enthalten in Bachs Orgelwerken, Ausgabe für den praktischen Gebrauch, Band I. Preis M. 3.—, gebunden M. 4.50.
3. Französische Suite Nr. 6, Edur, für Klavier.
   a) Allemande. b) Courante. c) Sarabande. d) Gavotte. e) Polonaise. f) Bourrée. g) Menuett. h) Gigue.
   Sechs französische Suiten herausgegeben von C. Reinecke M. 2.—, Urtextausgabe der Suite Nr. 6 in Edur 75 Pf.

II. Instrumental- und Orchesterwerke

von Johann Sebastian Bach.

1. Konzert Cmoll für zwei Cembali mit Orchester.
   a) Allegro. b) Adagio. c) Allegro.
   Partitur M. 3.—, Solostimmen je M. 1.50, 5 Orchesterstimmen je 30 Pf. Für 2 Klaviere zu 4 Händen M. 2.50.

2. Violinkonzert Amoll mit Begleitung des Orchesters.

a) Allegro. b) Andante. c) Allegro assai.

Partitur M. 3.—, Solo-Violine M. 1.—, 4 Orchesterstimmen je 30 Pf., Klavierstimme (Cembalo) bearbeitet von Max Reger M. 1.50. Für Violine und Klavier bearbeitet von August Saran M. 1.50.

3. Sechstes Brandenburgisches Konzert für zwei Violen, zwei Gamben, Violoncell, Baß und Continuo.

a) Allegro. b) Adagio ma non tanto. c) Allegro.

Partitur M. 3.—, jede Orchesterstimme 30 Pf. Neu bearbeitet von Felix Mottl: Partitur M. 4.50, Stimmen M. 9.—. Für 2 Violinen (oder Violine und Viola), Violoncell und begl. Klavier bearbeitet von Ernst Naumann M. 4.20. Ausgabe für 2 Klaviere zu 4 Händen von G. Krug M. 2.50, für Klavier zu 4 Händen von Ernst Naumann (zusammen mit dem Brandenburgischen Konzert Nr. 5) M. 2.—, für Klavier zu 4 Händen von Max Reger (zusammen mit dem Brandenburgischen Konzert Nr. 4/5) M. 3.—.

4. Suite in Cdur für Orchester.

a) Ouverture. b) Courante. c) Gavotte. d) Forlane. e) Menuett. f) Bourrée. g) Passepièd.

Ausgabe der Bachgesellschaft: Partitur M. 3.—, 7 Orchesterstimmen je 30 Pf. Für den Konzertgebrauch eingerichtet von Felix Weingartner: Partitur M. 3.—, 7 Orchesterstimmen je 30 Pf. Für Klavier zu 2 Händen bearbeitet von G. Martucci M. 2.—.

5. Sonate Gdur für Viola da Gamba und Cembalo.

a) Adagio. b) Allegro ma non tanto. c) Andante. d) Allegro moderato.

3 Sonaten für Viola da Gamba oder Violoncell bearbeitet von Julius Klengel M. 3.—. Sonate Gdur bearbeitet von E. Naumann: Die Violoncellstimme für Viola übertragen. Preis M. 1.30.

6. Sonate Hmoll für Violine und Klavier.

a) Adagio. b) Allegro. c) Andante. d) Allegro.

Für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Fr. Hermann: M. 1.30. Zusammen mit Sonate in Adur und Edur in der Bearbeitung von E. Naumann M. 3.90.

III. Gesangwerke

von Johann Sebastian Bach.

1. Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes für Soli, Chor, Orchester und Orgel.

   Ausgabe der Bachgesellschaft: Partitur M. 12.—, Klavierauszug M. 2.50, 4 Chorstimmen je 30 Pf. Bearbeitet und instrumentiert von C. Müller: Partitur und Orchesterstimmen leihweise. Auf Grund des handschriftlichen Materials bearbeitet von Heinrich Reimann: Ausgabe A: mit Orgel, Ausgabe B: mit reduzierter Orgel, Ausgabe C: ohne Orgel, nur mit Orchester. Partitur M. 30.—, jede Streichstimme M. 3.—, jede Harmoniestimme 90 Pf., jede Chorstimme 30 Pf. Orgelstimmen für Besetzung A und B je M. 6.—. Textbuch 10 Pf.; Konzertführer 20 Pf., mit Text 30 Pf.

2. „Lobet Gott in seinen Reichen", Himmelfahrts-Oratorium für Sopran-, Alt-, Tenor- und Baß-Solo, Chor, Orchester und Orgel.

   Partitur M. 6,—, Bearbeitung von Gustav Schreck: 12 Orchesterstimmen je 30 Pf., Orgelstimme M. 1.50. Jede Chorstimme 30 Pf., Klavierauszug mit Text M. 1.50.

3. „Bleib' bei uns, denn es will Abend werden", Kantate am zweiten Osterfesttag für Alt-, Tenor- und Baß-Solo, Chor, Orchester und Orgel.

   Partitur M. 3.—, 8 Orchesterstimmen je 60 Pf., Orgel- und Cembalostimme bearbeitet von Max Seiffert je M. 1.50, 4 Chorstimmen je 30 Pf., Klavierauszug mit Text M. 1.50. Mit ausgeführter Begleitung und erweiterter Instrumentation herausgegeben von Robert Franz: Partitur M. 5.—, 17 Orchesterstimmen je 30 Pf., Orgelstimme M. 1.50, jede Chorstimme 30 Pf., Klavierauszug mit Text M. 1.50, für Hausmusikbegleitung (Orgel und Streichquintett) von W. Trautner: Partitur M. 5.—, 5 Orchesterstimmen je 30 Pf., Orgelstimme M. 1.50, jede Chorstimme 30 Pf., Klavierauszug mit Text M. 1.50. Für den Konzertgebrauch bearbeitet von Felix Mottl: Partitur M. 5.—, 25 Orchesterstimmen je 30 Pf., jede Chorstimme 30 Pf.

4. „Gott ist mein König", Mühlhausener Ratswal-Kantate (1708) für Alt-, Tenor- und Baß-Solo, Chor, Orchester und Orgel.

   Partitur M. 6.—, Orchesterstimmen in Abschrift, Orgel- oder Cembalostimme in Abschrift, jede Chorstimme 30 Pf., Klavierauszug mit Text M. 1.50.

5. „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke", Kantate am Sonntage Septuagesimae für Sopran-Solo und Orchester.
Partitur M. 3.—, Klavierauszug M. 1.50.

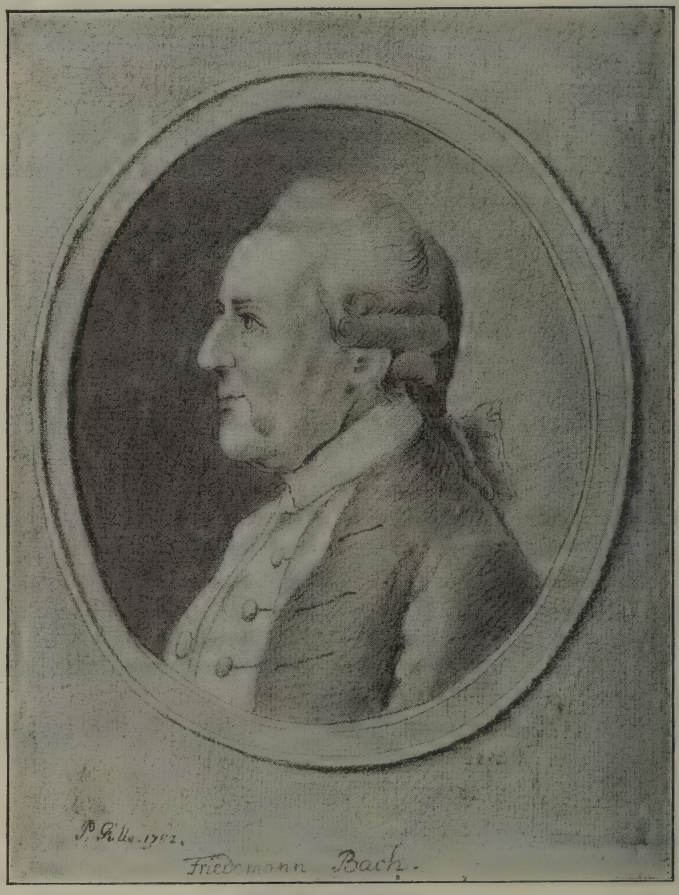
6. Kantate am Sonntag Cantate: „Wo gehst du hin?" für Alt-, Tenor- und Baß-Solo, Streichorchester, Oboe und Orgel.
Partitur M. 3.—, Klavierauszug M. 1.50.

7. Duett: „Gedenk' an Jesu bitt'ren Tod" für Sopran und Alt, Flöte, Oboe da caccia und Continuo aus der Kantate am 10. Sonntage nach Trinitatis „Nimm' von uns, Herr, du treuer Gott".
Partitur M. 3.—, Klavierauszug M. 1.50.

8. Arie: „Hört doch der sanften Flöten Chor" für Sopran, drei Flöten und Continuo aus der Geburtstagkantate für Churfürst August III. „Schleicht spielende Wellen".
Enthalten in Bach, Ausgewählte Arien für Sopran mit obligaten Instrumenten und Klavierbegleitung: 3. Heft: Weltliche Arien. Preis M. 5.—, gebunden M. 7.— (Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang XIII Heft 1).

9. Arie: „Ich will doch wohl Rosen brechen" für eine Altstimme mit obligater Violine und Klavier aus der Kantate am Sonntag Rogate „Wahrlich, ich sage euch".
Enthalten in Bach, Ausgewählte Arien für Alt mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. Preis M. 6.—, gebunden M. 8.— (Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang VI Heft 1).

10. „Fürchte dich nicht, ich bin bei dir", Motette für Doppelchor.
Partitur M. 1.50, 4 Chorstimmen je 30 Pf.



Wilhelm Friedemann Bach,
(ältester Sohn Joh. Seb. Bachs, im Alter von 72 Jahren).
Nach einer Rötelzeichnung im Besitze der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Erläuterungen

zu den Aufführungen des siebenten Deutschen Bachfestes

von Dr. Arnold Schering (Leipzig).

Erstes Chor-Konzert.

Kantate „Gott ist mein König".

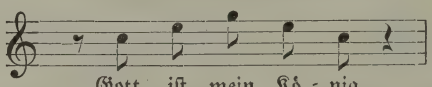
Diese Mühlhausener Ratswahlkantate vom Jahre 1708 ist die zweite, die wir von Bach besitzen, und gegenüber mehreren späteren von schwach oder ungenügend beglaubigter Echtheit durch Bachs eigenhändige Partitur und Autorangabe als authentisch überliefert. Ja dadurch, daß sie — vermutlich auf Kosten der Ratsherren der freien Reichsstadt — in Stimmen gedruckt wurde, gewinnt sie doppeltes Interesse, war und blieb sie doch anscheinend die einzige zu Bachs Lebzeiten durch den Druck veröffentlichte Kirchenkantate. Der ebenfalls gedruckte Text hat folgenden, immerhin nicht uninteressanten Titel:

„Glückwünschende Kirchen-Motetto, als bey solennen Gottesdienste, in der Haupt-Kirchen B. M. V. der gesegnete Rahts-Wechsel, am 4 Februarii dieses M.D.C.C.VIII. Jahres geschach, und die Regierung der Kayserl. Freien-Reichs-Stadt Mühlhausen, der Väterlichen Sorgfalt des Neuen-Rahts, nehmlich, des Hoch Edlen, Vesten, Hochgelahrten und Hochweisen Herrn, Herrn Adolff Streckers, und des Edlen, Vesten, und Hochweisen Herrn, Herrn Georg Adam Steinbachs, beyderseits Hochverdienten Herrn Bürgermeistern, wie auch derer übrigen Hoch- und Wohl-ansehnlichen Mitgliedern, freudig überreichet wurde, schuldigst erstattet durch Johann, Sebastian Bachen, Organ. Div. Blasii.

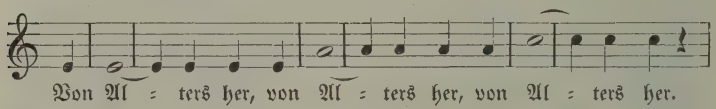
Mühlhausen, druckts Tobias David Brückner, E. Hoch Edl. Rahts Buchdr."

Die genaue Angabe des Entstehungsjahrs macht die Kantate in zweifacher Hinsicht wertvoll. Einmal bietet sie Gelegenheit, Stil und Ausdrucksweise des damals 23jährigen zu prüfen, und zweitens vermag sie der Forschung als Kriterium zu dienen bei der gerade in letzter Zeit wieder lebhaft auf-

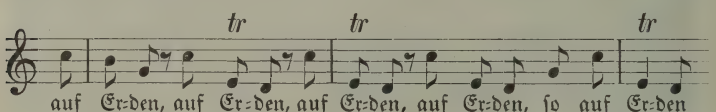
gegriffenen Untersuchung apokrypher Kantaten. Sowohl stilistisch wie formtechnisch betrachtet, weicht die Komposition, wie es natürlich ist, von späteren Kantaten, etwa der Leipziger Zeit, ab. In der gedrungenen Anlage, in der noch nicht überall zum freien Ausschwingen kommenden Stimmung der Sätze und auch in einigen thematischen Anklängen an die Musik vor 1700 zeigt sich ihre frühe Entstehung. So ist schon gleich im ersten Chore „Gott ist mein König" das thematische Motto



eine Art Fanfarenmotiv, das in der italienischen und deutschen Musik des 17. Jahrhunderts sehr häufig begegnet. Dreimal aufjauchzend von den Instrumenten und dem Gesamtchor gebracht, umschließt es zwei Mittelsätzchen: „Von Alters her" und „Der allen Hülfe tut", die vom Soloquartett oder kleinen Chor übernommen werden. Der erste davon, nur sechs Takte lang, überrascht durch das plötzliche Umschlagen in einen fast mysteriösen Ton auf den Worten „von Alters her". Der Sopran trägt sie wie eine Prophezeihung vor:

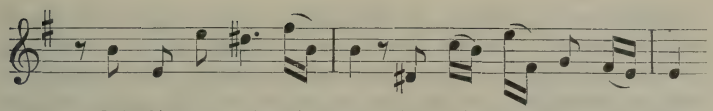


was die tieferen Stimmen beinahe geheimnisvoll flüsternd nachsprechen. Der zweite kleine Mittelsatz ist auf eine Folge von auf- und abwärtsstrebenden Sequenzen gestellt und erinnert bei der Stelle:

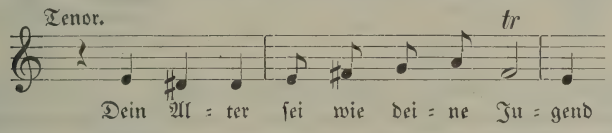


daran, daß wir es noch durchaus mit dem jungen, für italienische Musik schwärmenden Bach zu tun haben. Es steckt bei aller Frische und Jugendkraft weder Tiefe noch starke Originalität in diesem Einleitungschor; Bach griff in den Formel- und Formenschatz seiner Zeit hinein und schrieb eine Festmusik, die nicht über den augenblicklichen Zweck hinausdeutet, dem sie dienen sollte. Selbst den großen Orchesterapparat hat er nicht einmal voll ausgenutzt.

Die „Aria" für Sopran und Tenor mit obligater Orgel bringt den Choral „O Gott, du frommer Gott" (Strophe 6) im Sopran, nach der Sitte der Zeit mit Koloraturen und malenden Zügen reich bedacht. Der Tenor kommentiert ihn gleichzeitig mit Worten aus Samuel II, 19 in Form einer selbständig nebenher laufenden Arie „Ich bin nun achtzig Jahr":



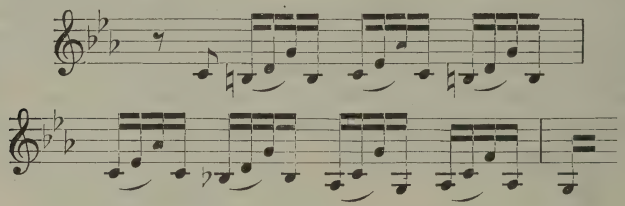
Ein frei hinfließender, schöner und empfindungsvoller Gesang, bei dem die Innigkeit auffällt, mit der Bach jedes einzelne Wort auslegt und durch eindrucksvolle Intervalle hervorhebt, insbesondere das oft wiederholte „warum?", das „beschweren" und „umkehren". Vermutlich war das scheidende Ratsmitglied ein Mann dieses gesegneten Alters. Die von Bach teilweise ausgeschriebene Orgelbegleitung zeigt, daß er sie weit entfernt von bloß ausfüllendem Akkompagnement lebendig und illustrierend aufgefaßt wissen wollte. Unmittelbar daran schließt sich das Quartett: „Dein Alter sei wie deine Jugend", ebenfalls zur Orgel allein. Es gehört der Gattung nach zu den kunstvoll imitierenden Quartetten, die nur ein einziges, choralähnliches Thema durch alle Stimmen wandern und mit immer neuen Kontrapunkten begleiten lassen. In diesem Falle haben wir das Thema:



Solche in strengstem Stile, zum Teil geradezu kanonisch gearbeiteten Quartette (Terzette, Duette) liebte das ausgehende 17. Jahrhundert. Sie kamen später außer Mode und kehren auch bei Bach nur mehr in Anklängen wieder. Der untadelige vierstimmige Satz, den Bach hier schrieb, zeigt, daß er im Jahre 1708 längst über jede Anfängerschaft hinaus war.

Zwei Arien, die erste „Tag und Nacht ist dein" für Baß, die zweite „Durch mächtige Kraft" für Alt, schildern die Größe des Herrn. Beide heben sich durch stark gegensätzliche Elemente voneinander ab. Die Baßarie (mit da Capo) ist auf Feierlichkeit und Würde abgestimmt und empfängt durch die Mitwirkung eines Holzbläserchors, der mit freundlichen Vorhaltsmotiven begleitet, einen Zug ins Milde. Nur im Mittelsatz, den die Orgel begleitet, stehen virtuose, malende Wendungen. In der Altarie wird unter Mitwirkung von Trompeten und Pauken in leidenschaftlichster Aufwallung Gott als Schutzpatron gegen „Mord= und Kriegssturm" gefeiert. Das Stück ist nur kurz, aber sehr wirksam infolge des Wechsels von Andante und Vivace: Bach arbeitet noch mit allen äußerlichen Mitteln und starken, auf kleinsten Raum zusammengedrängten Kontrasten, ohne sich mehr als nötig in den Text zu vertiefen. Der Schrecken vor dem Kriege löst sich im folgenden Chore (Larghetto) in eine sehr schön konzipierte Bitte: „Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turteltaube." Diese wenigen Worte erschöpft Bach in einem 36 Takte langen Satze, in dessen Singstimmenensemble alle Not und Bedrängnis,

alle Liebe und Zärtlichkeit, alle Dringlichkeit und Herzlichkeit einer demütigen Gemeinde in knapper Form, wenn auch ohne besonderen Aufwand an kontrapunktischer Kunst zum Ausdruck gebracht ist. Ein genialer Zug steht am Schluß, wo sich der Chor im Unisono in tiefster Lage gleichsam angstvoll zusammendrängt und tonlos hinpsalmodierend auf einem fragenden phrygischen Schluß Halt macht. Das gesamte Orchester (ohne Trompeten) begleitet. Der Reiz, den es entfaltet, ist schwer in Worten wiederzugeben. Für die Konzeption war sicherlich das Wort „Turteltaube" des Psalmisten maßgebend, mit dem der unbekannte Textzusammensteller geschickt auf die Friedensliebe des Mühlhausener Rats anspielte. Bach malt diese Taubentugend mit köstlichen, den ganzen Satz durchlaufenden Begleitfiguren im Violoncell und Fagott:

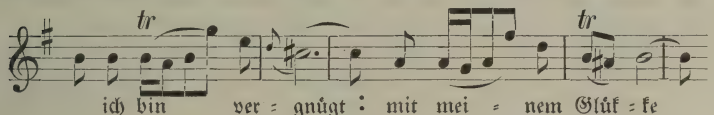


Und über ihrer weichen, wohligen Wellenbewegung, in der trotz vorherrschender Sanftmut doch auch bemerkliche Akzente der Dringlichkeit vorhanden sind, wechseln Flöte und Oboen im Vortrag der bittenden Hauptmotive des Gesangsteils ab, den die Streicher einfach verstärken. Gegen das Ende zu ist eine kräftige Steigerung dadurch erreicht, daß auch Flöten und Oboen, ja in den letzten Takten sogar die Violinen und Violen an dem Schmeicheln und Tändeln des Violoncells teilnehmen, nämlich gerade an der eben erwähnten Stelle, wo der Chor seine tiefen, ängstlichen Unisoni bringt. Es bedeutet dieser Chor die zweite große Leistung Bachs in der Verknüpfung einer plastisch geschauten Situation mit tiefem inneren Ausdrucksgehalt.

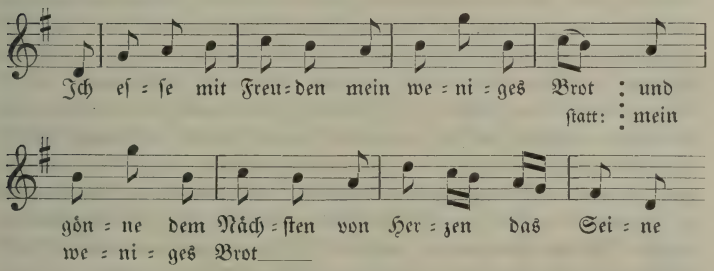
Mit diesem Satze scheint für Bach innerlich die Bedeutung des Festtags erledigt gewesen zu sein. Denn jetzt — im Schlußchor „Das neue Regiment" — lenkt er wieder in den üblichen Gang solcher Fest- und Huldigungskantaten ein: Solochor, Gesamtchor und Orchester respondieren in froh bewegten, deutlich an die Technik des älteren Vokalkonzerts anknüpfenden Wendungen. Allmählich gesellen sich auch die Trompeten hinzu. Die kurze, in der Mitte stehende Fuge wächst sich noch nicht zu der Breite und Fülle aus, die wir vom reifen Bach her gewohnt sind was freilich nicht aus seinem Unvermögen, sondern aus einem gewissen durch die Gelegenheit hervorgerufenen äußeren Zwang zu erklären sein wird: Nicht alle Mühlhausener Stadtväter mögen Freunde langer Fugen gewesen, sein. Überraschend jedoch und nicht ganz verständlich wirken die beiden Schlußtakte, die im Original in zwei seltsame, unbegleitete Achtel der Oboen und Flöten ausklingen.

Solokantate „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke".

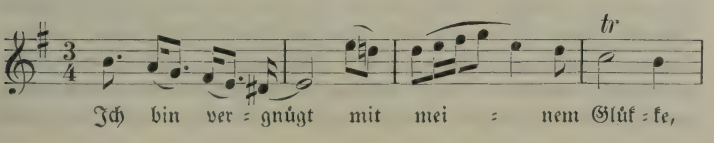
Erst verhältnismäßig spät sind neben den großen Chorkantaten Bachs auch seine prächtigen Solokantaten im öffentlichen Konzertleben mehr beachtet worden, vermutlich weil man nicht recht wußte, an welchen Platz man sie stellen sollte. Bachs Vielseitigkeit zeigt sich in ihnen in demselben Maße wie in der andern Gruppe, und allein schon der 9. Band der großen Bachausgabe, der auch die Soprankantate „Ich bin vergnügt" enthält, vermag von Bachs unerschöpflicher Phantasie in dieser Gattung zu überzeugen. Die Dichtung, wie sie vorliegt, ist vermutlich die von Bach selbst vorgenommene Umarbeitung eines etwas abweichenden weltlichen Textes von Picander „Ich bin vergnügt mit meinem Stande" (1729) und steht im Zusammenhang mit der evangelischen Erzählung von den Arbeitern im Weinberg, die mit dem ausbedungenen Groschenlohn des Brotherrn nicht zufrieden waren. Aber trotz dieser Zurichtung des Originaltextes decken sich nicht alle Worte völlig mit der Melodie, etwa in der ersten Arie, wo auf gleiche Motive verschiedene (ursprünglich doch wohl dieselben) Textworte kommen:

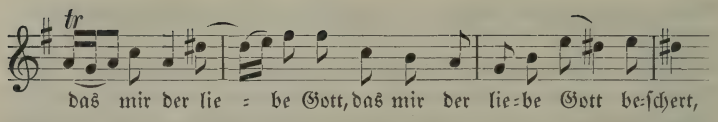


oder in der zweiten Arie:



Die Vergnügsamkeit hat Bach öfters besungen, ihr sogar noch eine zweite Solokantate („Von der Vergnügsamkeit") gewidmet. In der vorliegenden greift er sie zuerst in auffallend gedämpften Tönen, nämlich in Moll, auf:



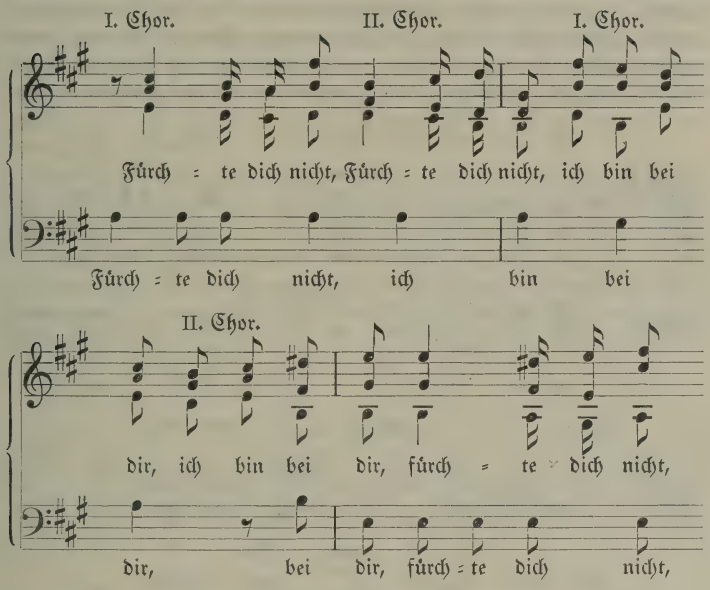


wozu eine Solooboe keineswegs philiströs vergnügliche Töne, sondern zuweilen geradezu schmerzliche Akzente hinzubringt. Nur im Mittelsatz der sehr ausgedehnten und eminent schwierigen Arie kommt es zu etwas ruhigerer Stimmung. Fast möchte man meinen, es sei Bach einigermaßen schwer geworden, eine Art Genügsamkeit zu verherrlichen, die, wie es bei ihm persönlich der Fall sein mochte, schon hart an die Grenze des Verzichtleistenmüssens streifte. Das folgende, haarscharf interpretierende Rezitativ freilich („Gott ist mir ja nichts schuldig") beruhigt die zweifelnde Seele mit beschaulicher Gottesbetrachtung und macht sie innerlich frei und fröhlich, sodaß die zweite Arie in G dur („Ich esse mit Freuden") mit ihren kosenden Violin- und Flötenfiguren aufs beste vorbereitet ist. Wenige Takte begleitenden, anfangs abermals etwas bedrückt einsetzenden Rezitativs, in dem das verzückte „O, wenn ich diese Gabe" als ein echt Bachscher Herzenszug auffällt, leiten zu dem schlicht harmonisierten Schlußchoral (11. Strophe von „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende") über.

Motette „Fürchte dich nicht".

Es ist eine der verehrungswürdigsten Seiten des Pietismus und der ihn vorbereitenden religiösen Strömung des 17. Jahrhunderts gewesen, daß er seinen Gläubigen die Furcht vor Tod und Sterben benahm. Für die Männer der Reformationszeit bedeutete Tod noch Höllenqual, ewige Marter, daher Georg Rhau sein „Mitten wir im Leben sind" (1544) noch in furchtbar ernsten, fast mittelalterlich düstren Tönen anstimmen konnte. Für den Pietismus dagegen ist Tod nicht Scheiden und Leiden, sondern Vereinigung, — Vereinigung mit dem, dessen Blick nach dem Jesusglauben des Pietismus allein genügt, die Sünder höchster Seligkeit teilhaftig zu machen. Daher durchwehen fast alle Sterbemotetten aus der Zeit des Pietismus z. B. von Schütz, Tunder, Hammerschmidt, Knüpfer, Schelle liebliche, sehnliche, fast frohe Töne, daher sind auch Bachs Motetten, die, wie Bernh. Fr. Richter im Bachjahrbuch 1912 nachgewiesen hat, sämtlich als Sterbemotetten zu gelten haben, von einer so wunderbar gehobenen Stimmnng getragen. Wer dächte bei „Singet dem Herrn ein neues Lied" an Grab und Verwesung, wer bei „Fürchte dich nicht" an eine Trauerversammlung? Diese Motette „Fürchte dich nicht" (Jes. 41, 10) hat Bach vermutlich im Jahre 1726 auf den Tod der Stadthauptmannsgattin Winkler geschrieben (Richter, a. a. O.), die sich, wie das allgemein

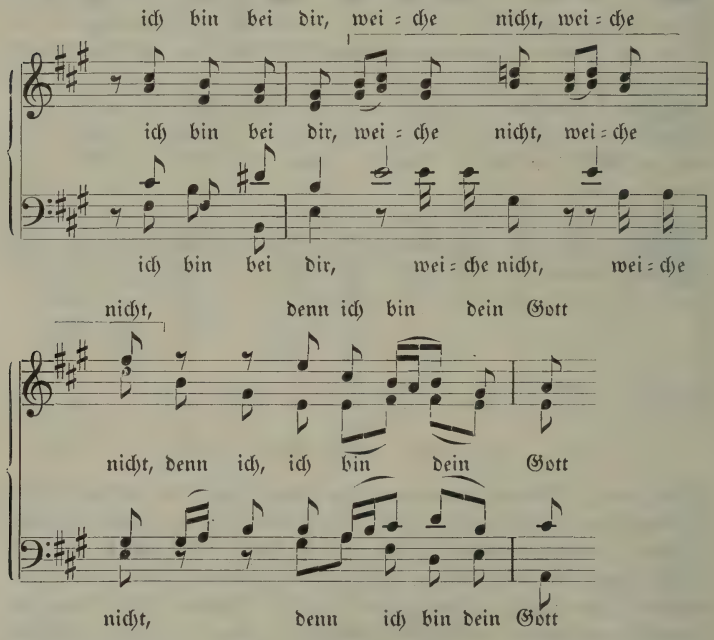
üblich war, den Text selbst gewählt hatte. Wohl den Leidtragenden, die sich so aufrichtende Klänge von Bach im Doppelchor zurufen lassen konnten, wie sie hier gleich am Anfang stehen:



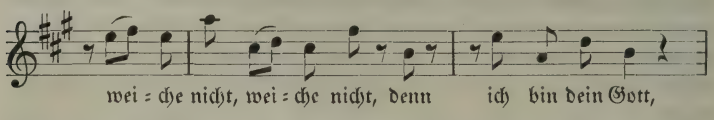
Dieses A dur, dieses aufblitzende fis im ersten Takte, diese felsenfeste Bestimmtheit der Deklamation, und im Verlaufe: diese scharf betonten „Nicht", — wie mögen sie tröstlich in das Dunkel des Trauerhauses und in die Seelen der Anwesenden hineingestrahlt haben! Bach folgte nur der Tradition, wenn er hier, wie für seine Motetten überhaupt, den doppelchörigen konzertierenden Stil wählte. Dieser erheischte — zu Bachs Zeiten ebenso wie heute — eine getrennte Aufstellung beider Chöre, da nur unter dieser Bedingung der sinnvolle Aufbau der Stücke und ihre besondere Polyphonie verstanden werden kann. Gerade auch in dieser Motette gewährt es unvergleichlichen Genuß zu verfolgen, wie beide Chöre sich teilen, zusammengehn, in einander übergreifen, oder, poetisch ausgedrückt: wie sie einander zurufen, sich gegenseitig ermutigen, das Wort vom Munde nehmen, wie der eine vor-, der andere nachspricht und so das Bild respondierender Engelscharen im Hörer erweckt wird[1]). Bachs Technik

1) Gewisse Anzeichen deuten darauf hin, daß zu Bachs Zeit der eine der beiden „Chöre", wahrscheinlich der erste, schwächer als der zweite, ja wohl gar solistisch besetzt gewesen ist, — ein Umstand, der den Begriff idealen Konzertierens weit nachdrücklicher ausprägen würde als eine gleichmäßig starke Besetzung.

kennt hier keine Grenze. So oft und immer wieder ein und dieselben Worte erscheinen, er kleidet sie immer von neuem in ein schimmerndes Prunkgewand, seis, daß er die Klangfarben wechselt oder die Stimmen umlegt, seis, daß er rastlos jedes Wörtchen, jede Silbe für sich auszulegen trachtet. Kaum hat er die erste Aufforderung „Fürchte dich nicht" aussprechen lassen, als er zur zweiten „weiche nicht, denn ich bin dein Gott" übergeht, und zwar unter bemerklicher Hervorhebung des drängenden Flehns:



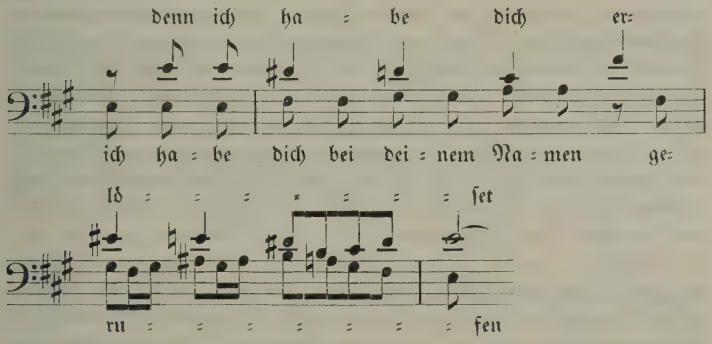
Auch die betonten „Nicht", diesmal auf Nonen- und Septimenakkorden in weiter Lage, erscheinen wieder. Bei der Durchführung des Gedankens schwelgt Bach förmlich in der Mischung bunter Modulationen; er läßt ihn erst fallen, nachdem der Sopran des ersten Chors mit dem sieghaften:



allen Zweifeln die Spitze abgebrochen. Der inneren Gliederung nach ist damit der erste Absatz der dreiteiligen Motette erreicht. Das „ich stärke dich" usw. beginnt den zweiten und wird anfangs durch plötzliches Zusammentreten beider Chöre, dann durch deren längere Teilung ausgezeichnet.

Die dabei auftretende Häufung eindringlich deklamierter Silbenmengen scheint uns im Glauben zu bestärken, daß Gott wirklich immer und überall helfend und rettend eingreift. Auch an dem „Erhalten" lag Bach viel; entweder klingt es, tonsymbolisch gefaßt, auf lang gehaltenen Noten dahin oder auf melismatischen Tonreihen, ja wird gegen das Ende der Periode geradezu zum Schlagwort, über dem sämtliche Stimmen alsbald einen jauchzenden Reigen vollführen. Ihm gegenüber verschwindet das jedesmal nur als Anhang gegebene dogmatische „durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit".

Jetzt greift Bach wieder auf den Anfang zurück, aber nur auf dessen Text: „Fürchte dich nicht". Die Musik ist neu und bereitet sich zu einer phänomenalen Steigerung vor, deren Kulminationspunkt mit dem Schluß der Komposition zusammenfällt. Beide Chöre vereinigen sich zu einem vierstimmigen Satze, der Takt für Takt neue Tonwunder enthüllt. Alt, Tenor und Baß nämlich führen eine Doppelfuge durch über die beiden Themen:



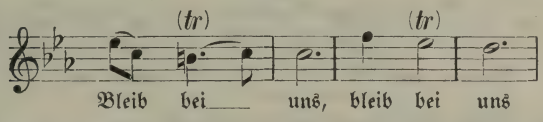
während der Sopran dazu — zeilenweise und in Absätzen — die Melodie des Chorals „Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden" singt (11. und 12. Strophe des Gerhardtschen Liedes „Warum sollte ich mich grämen"). In gleichsam entfesselter Wildheit stürmen die drei Fugenstimmen daher, die eine sich rastlos aufwärts arbeitend, während die andere in Gegenbewegung fällt oder den scharf hervortretenden chromatischen Gang hören läßt, unermüdlich, ungeschwächt immer von frischem ihr kunstvolles Geflecht erneuernd. Hat Bach hier das qualvoll und endlos um Erlösung ringende Menschengeschlecht symbolisieren wollen, über dem erhaben und einfach der christliche Glaube thront? Hat er den Inhalt des Satzes, der an der Spitze der Motette steht und den er ganz zuletzt noch einmal strahlend aufleuchten läßt, in dieser Choralfuge symbolisch zusammenfassen wollen, indem er der Trauergemeinde das „Sich-fürchten" und das „Bei dir Sein" auch satztechnisch recht deutlich machte? Die letzten beiden „Fürchte dich nicht" können in der Tat nicht anders als im Sinne einer Art Schluß-

folgerung verstanden werden, mit dem Vorhergehenden verbunden gedacht durch ein tröstliches, aufrichtendes „also" oder „daher": Mag immer das Leben stürmen und branden wie diese Fuge — das ist doch wohl der Kern der musikalischen Predigt Bachs —, fürchtet euch dennoch nicht; denn so wahr und so sicher wie inmitten der Doppelfuge dieser Choral steht, so nahe und so sicher ist euch jederzeit Gottes Hilfe.

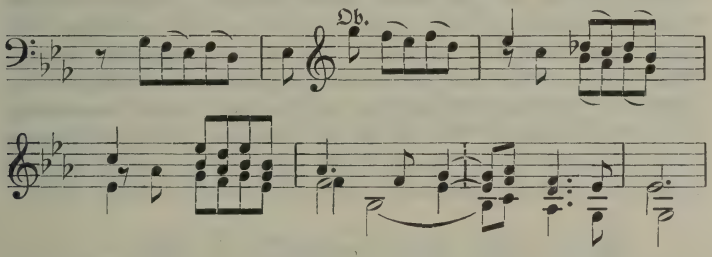
Kantate „Bleib bei uns, denn es will Abend werden".

Die Kantate „Bleib bei uns" ist für den Ostermontag bestimmt und knüpft infolgedessen an die kurze Erzählung des Ostermontagsevangeliums (Luk. 24, V. 13 ff.) an, nach welcher der Auferstandene seinen Jüngern gegen Abend begegnet, mit ihnen geht und sich ihnen offenbart. Die Auferstehung, dieses von den Zurückgebliebenen fassungslos aufgenommene Wunder, ist vorüber. Angst und Staunen kämpft noch in ihrer Brust. Da trifft er mit ihnen zusammen, und sie bitten ihn, voll von innerer Nötigung, zu bleiben. Für einen Musiker wie Bach, der seinen sonntäglichen Kantatentext, bevor er ihn zu komponieren begann, jedesmal bis auf die letzten und tiefsten Zusammenhänge des Göttlichen und Menschlichen durchschaute, war diese poetische und durch das Hineinspielen des Übersinnlichen zugleich romantisch gefärbte Situation der Anreiz zu einer ganz besonders regen Phantasietätigkeit. Seine Gedanken spannten sich hier weiter aus denn je. Denn was Bach im Eröffnungschor der Kantate gibt, ist im Grunde nichts anderes als eine Fortsetzung und ein Abschluß der großen Seelengemälde seiner Matthäuspassion. Die Musik deutet unmittelbar zurück auf den großen Chor-Epilog „Wir setzen uns mit Tränen nieder" dieses zuerst 1729 aufgeführten Werkes, und zwar mit solcher Schärfe, daß man annehmen möchte, der Satz „Bleib bei uns" sei im engsten Anschluß daran oder zum mindesten unter dem noch nachhallenden Eindruck jenes entstanden. In Tonart, Taktart und Instrumentation — nur ohne Flöten — völlige Übereinstimmung! Übereinstimmung auch in den schmerzlichen und weichen Akzenten, in der charakteristischen akkordischen Führung der Blasinstrumente, in den Vorhalten der Bässe, in einzelnen modulatorischen Wendungen, z. B. beim Ausbiegen in die Durparallele. Die Jünger, die diesen Chor anstimmen, sind gewißlich vom Geiste jener Gläubigen, die wenige Tage zuvor sich mit Tränen niedersetzten und sich mit der wundervollen Trauerhymne in c moll trösteten. Aber sie sind verzagter denn je. Die Ereignisse lasten auf ihnen, ihre Gedanken sind verwirrt, Ängstlichkeit vor der nahenden Dämmerung beschleicht sie, im Gedenken vielleicht an das letzte, allerletzte Abendmahl des Herrn.

Der Anfangschor, der diesen großen Kreis von Stimmungen und Affekten zum Gegenstand hat, ist das Kern- und Hauptstück der Kantate, ausschlaggebend in ihm die flehentliche Bitte „Bleib bei uns", die stets mit Wiederholung ausgesprochen wird:

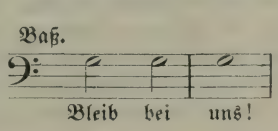


und durch alle Stimmen klingt. Dazu gesellen sich in Violinen und Violen leise, auf gleichem Ton wiederholte monotone Achtel, die eine Färbung des Dunklen, Bedrückten hineinbringen: Abendstimmung bei Emaus! Auf Augenblicke aussetzend, tönen sie immer und immer wieder hervor, als ob Bach zugleich das schweigsame Schreiten und Anhalten der Jüngergemeinde mit habe andeuten wollen. Als drittes plastisches Motiv kommt das des sich neigenden Abends hinzu:

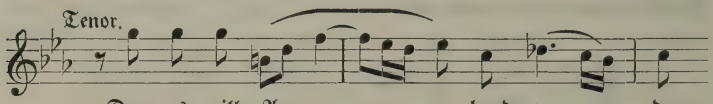


Das Müde, Resignierte, das über dem Vorspiel und dem mit ihm konformen Gesangsabschnitt liegt, wird dadurch verstärkt, daß alle Motive absteigende Richtung haben und ihre Achtel sich immer paarweise, d. h. gleitend auf eine Silbe verteilen. Nicht zuletzt ist es der klare, beinahe symmetrische Aufbau, der wunderbar ruhige Modulationsgang, mit dem Bach den Hörer in den Stimmungskreis des Textes hineinzieht. Bei jeder der beiden Wiederholungen dieses ersten Gedankens im Chor und Orchester ist eine leise Steigerung des inständigen Bittens wahrzunehmen.

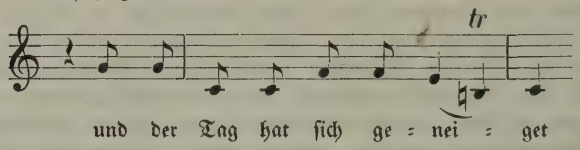
Ein minder stark fühlender Komponist hätte es wohl bei dieser dreifachen Durchführung des „Bleib bei uns" bewenden lassen. Bach aber ist erst jetzt recht warm geworden. Die Situation der Jünger greift ihm ans Herz. Er sieht, wie sie einhalten im Gehen, wie sie eine Gruppe um Jesus bilden oder auch abwechselnd an ihn herantreten. Der eine mahnt liebevoll ruhig mit:



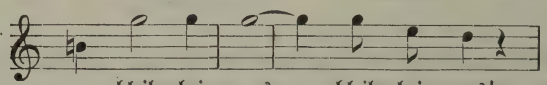
der andere — man möchte geradezu auf Petrus raten — mit einem fast schmerzlichen, wie aus der Erinnerung an Verrat und Passion herüberklingenden Hinweis auf die sinkende Nacht:



der dritte, lebhaft gestikulierend und treibend mit:



Aus diesen drei Themen baut Bach eine Fuge von unvergleichlicher Stimmungskunst und voll starker innerer Erregung. Zaghaft setzen die Stimmen taktelang erst allein, ohne Orchester ein. Auf prächtigen Vorhalten zusammentreffend, schieben sie sich gleichsam gegenseitig nur mit Mühe vorwärts. Erst nach dem zweiten Sopraneinsatz treten höchst überraschend die Instrumente wieder hinzu, um von nun an ihre Unterstützung nicht mehr aufzugeben. Wie sich da alle überbieten im Schmeicheln und Drängen, namentlich mit dem gedehnten ersten Thema, wie sie sich zum Schluß mit erhobenen Händen alle zu dem gemeinsamen Rufe:



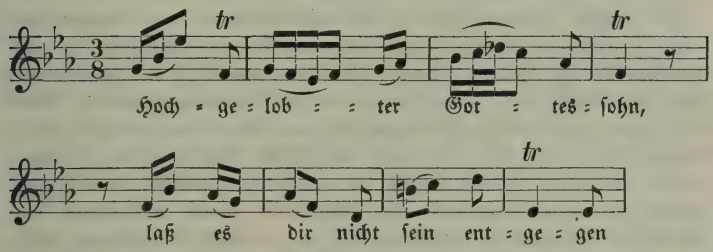
vereinen! Mit dem Eintritt des Anfangs (3/4 Takt) scheint sich das Häuflein Jünger wieder zum Gehen anzuschicken. Nach einem letzten intensiven Aufschwung, bei dem der Sopran das hohe as erreicht, schließt der Satz mit einem verheißungsvollen Durakkord.

Hinter diesem großen Chorstück wird man sich einen langen Gedankenstrich zu denken haben, beim Vortrage zum Ausdruck gebracht durch eine Pause. Denn das Folgende hängt nur mittelbar damit zusammen. Wie so oft in Kantaten der Bachschen und schon vor-Bachschen Zeit steht auch hier die madrigalische Dichtung, die dem aus ehernem Bibelwort geschmiedeten Anfangschor eine moralische oder theologische Nutzanwendung abzugewinnen sucht, auf nicht sonderlicher Höhe. Der Gedanke, der den unbekannten Textdichter im Folgenden beherrscht, ist die Verherrlichung Christi als Lichtbringer. Anknüpfend nämlich an die Gegensätze von Tag und Abenddämmerung, die der Bibeltext andeutet, werden beide nun als Symbole menschlicher Seelenstimmungen weiter ausgelegt. Aber was der

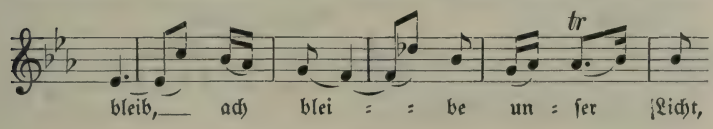
Dichter in der Altarie aus diesem vernünftigen Gedanken herausschlägt, zeugt von nur dürftiger Phantasie:

Hochgelobter Gottessohn,
Laß es dir nicht sein entgegen,
Daß wir itzt vor deinem Thron
Eine Bitte niederlegen:
Bleib, ach bleibe unser Licht,
Weil die Finsternis einbricht.

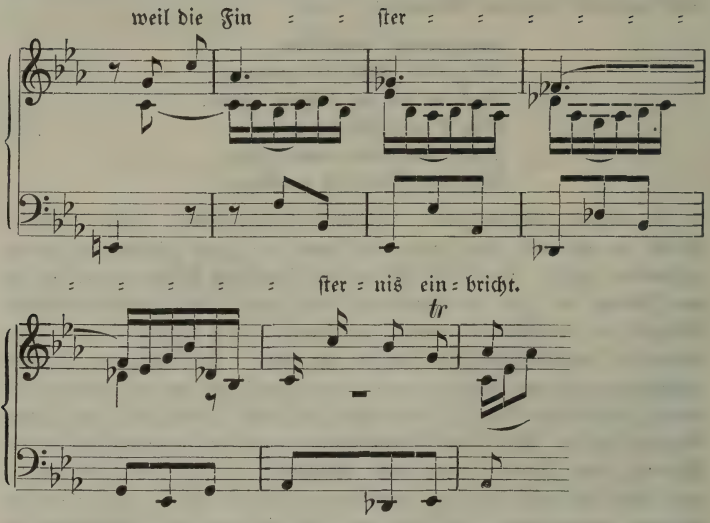
Ein rechtes Philistergebet! Welche Verschwendung leerer, nichtiger Worte für das volle Herz dessen, der soeben die große Jüngerszene niedergeschrieben hatte! Bach half sich wie in ähnlichen Fällen damit, daß er den Mangel an Tiefe des textlichen Teils durch eine auserlesen köstliche Melodik und spezifische Klangreize ausgleicht. Diese Altarie ist ein Leckerbissen für musikalische Feinschmecker geworden. Als solistisches Begleitinstrument tritt eine Oboe da caccia oder eine Viola auf den Plan, deren etwas verschleierter Ton sich vortrefflich mit dem Klang des menschlichen Alts verschmilzt. Wird das Blasinstrument gewählt, so gehört freilich ein Virtuose ersten Ranges dazu, diese scherzenden, sprung- und trillerreichen, von Bach übrigens sorgfältig phrasierten Figuren schön und ohne Ermüdung auszuführen. Es sieht aus, als könne es das Soloinstrument kaum abwarten, die Ehre des Gottessohns mit recht viel Noten zu preisen; nur während 4 Takten schweigt es in dem ziemlich langen Satze. Frisch aufmunternd setzt der hohe Alt ein:



wobei Bach das „hoch" und das „entgegen" ebenso deutlich ausdrückt wie nachher im Zwischensatz der Arie das „bleibe" und die „Finsternis". Der beherrschende Affekt ist der einer freudig gehobenen Anrufung. Nur gegen den Schluß hin erinnern einige Takte an die schwüle Abendstimmung des ersten Chors. Besonders zärtlich klingt es bei der Stelle:

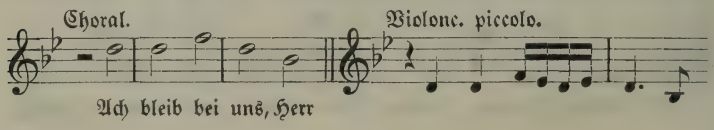


der freilich sofort diese andere folgt:



Diese zwei auf fes hinabsteigenden Ganztonschritte üben eine frappante Wirkung und mahnen mit ihrer unheimlichen Spannung an die analogen auf den Worten „gestorben bin" der Brahmsschen „Feldeinsamkeit". Sie kehren alsbald, um eine Terz tiefer verdunkelt, wieder.

Die nächste Nummer gehört zu der beim späteren Bach selteneren, bei seinen Vorgängern dagegen sehr häufigen Art der Choralarie. In schlichter Fassung trägt der Sopran die Choralmelodie „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ" vor. Dazu konzertiert ein Violoncello piccolo. Man wird diesem eigenartigen Stücke vielleicht mit dem Gedanken näher treten können, Bach habe hier ein ideales christliches Abendständchen schreiben wollen. Die ganze Kantate bezieht sich ja auf Abendgefühle, im wirklichen Sinne wie im übertragenen. Ein Violoncellist streicht weltverloren sein Instrument in reizenden, lockenden, wohl gar virtuosen Wendungen, während nebenan eine Frauen- oder Kinderstimme ein geistliches Abendlied anstimmt —, beide scheinbar so, als wüßten sie kaum voneinander. So mag im Bachschen Hause häufig zur Dämmerstunde musiziert worden sein: Sebastian am Clavessin, Philipp Emanuel oder Friedemann bei der Laute oder beim Violoncell, Anna Magdalena mit den Kindern singend daneben. Sehr fein hat Bach das Solo des Instruments aus der ersten Choralzeile entwickelt:

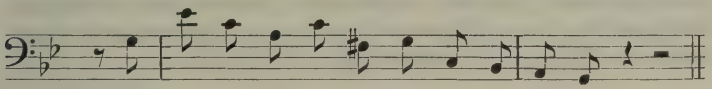


Der intime Reiz des Stückes liegt in der glückseligen Unbefangenheit, mit der Singstimme und Soloinstrument unabhängig nebeneinander hergehen und doch zu lieblichster Harmonie verbunden sind.

Grausamer Dichter, der alsbald den Zauber einer musikverklärten Bachschen Dämmerstunde mit den Rezitativworten zerreißt:

Es hat die Dunkelheit an vielen Orten überhand genommen.
Woher ist aber dieses kommen?
Bloß daher, weil sowohl die Kleinen als die Großen
Nicht in Gerechtigkeit vor dir, o Gott, gewandelt. usw.

Zum Glück erscheint am Schluß ein kräftiger bildlicher Ausdruck, für den Bach dankbar war:



Drum hast du auch den Leuch-ter um-ge-sto-ßen.

Die Tenorarie „Jesu, laß uns auf dich sehen" lenkt wieder in die Mollstimmung zurück und ist im Gegensatz zur vorigen Arie ein auffallend unruhiges Stück. Die fast unausgesetzt konzertierend beschäftigte erste Violine scheint mit den beständigen Triolen- und Vorhaltsfiguren immer nur um das eine zu bitten: „Laß das Licht deines Worts uns heller scheinen". Die Tenorstimme schreitet in großen Intervallen und mit scharfen deklamatorischen Akzenten dahin und mahnt daran, daß die bedrückte Abendstimmung des Anfangs im Verlaufe noch keineswegs überwunden wurde. Man könnte sie sich wiederum im Munde eines Jüngers denken, wiederum etwa jenes Petrus, aus dessen Neuestimmung heraus auch das „Erbarme dich" der Matthäuspassion zu verstehen ist. Sogar der vierstimmige Schlußchoral „Beweis dein' Macht, Herr Jesu Christ" tönt in gmoll und ohne erlösenden Lichtblick aus, eine Osterfeier beschließend, die das Letzte noch offen hält für die Feier der Pfingsten.

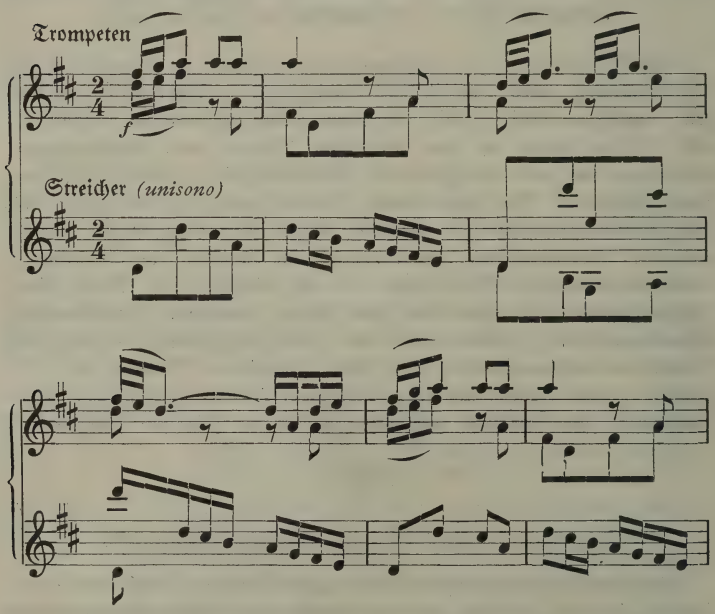
Kantate „Lobet Gott in seinen Reichen".

Bach hat dieses machtvolle Werk „Oratorium" überschrieben, was insofern innerlich berechtigt ist, als es trotz der üblichen Kantatenanlage die Zweiteilung des damaligen deutschen Kirchenoratoriums besitzt und außerdem die aus Apostelgeschichte I, 9—12 entnommene Himmelfahrtshistorie, wenn auch nur auf kurze Strecken, benutzt. Eine durchgehende „Handlung" ist nicht enthalten.

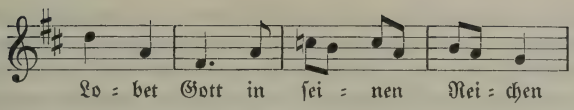
Der Anfangschor ist einer jener strahlenden, in lautem Ddur-Jubel hinausgeschmetterten Lob- und Preischöre, deren wir von Bach so viele besitzen, einer von denen, deren Thematik und Kolorit (insbesondere

wegen des glänzenden Clarinenorchesters) sich unauslöschlich einprägen. Der Form nach ist er ungemein einfach: zwei auf das gleiche thematische Material aufgebaute lebhafte Ecksätze schließen einen abweichend disponierten, ruhigeren Mittelsatz („Sucht sein Lob") ein. Ebenso einfach ist die Thematik selbst: einige wenige monumentale Melodiezüge, deren motivische Bestandteile Bach mit größter Ökonomie verwendet. Kaum möchte man glauben, wenn nicht Anzeichen genug vorlägen, daß diese Musik ursprünglich nicht auf die Worte „Lobet Gott in seinen Reichen" usw. komponiert ist, sondern einem andern, vielleicht weltlichen, allerdings ebenso freudig erregten Texte zugehörte.

Die Orchestereinleitung spielt sofort die musikalischen Hauptgedanken des Satzes aus. Jauchzend aufschlagende Trompetenfiguren dominieren, als ginge es zu einem Siegesmarsch, darunter als Kontrapunkte auf- und absteigende Sprung- und Tonleiterfolgen der Streicher:

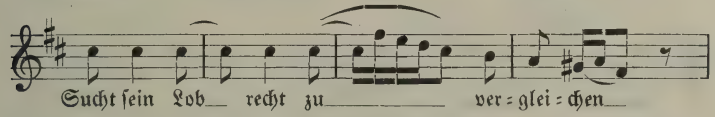


Eine unerhörte Klangpracht entfaltet sich, mit überall aufblitzenden Lichtern, mit höchst bewegtem Leben in den Stimmen, z. B. in der Führung der Violen, mit unabläßig sich kreuzenden und übersteigenden Figuren, wobei der Rahmen des edlen, klassischen Konzertstils nicht einen Augenblick verlassen wird. Aber dieses Vorspiel ist nur die Vorbereitung zu noch breiteren Wirkungen. Denn wenn nach dem hochtönenden Abschluß des Orchesters der Chor einsetzt:



mit einer augenblicklichen Wendung zur Unterdominanttonart G, die gleichsam nur einen Anlauf zu neuer Erhebung bedeutet, wenn sich jetzt das Motivspiel im Chore wiederholt, verstärkt und neu gefärbt durch konzertierende Instrumente, so steht der Hörer unter dem Eindruck eines unbegreiflich Erhabenen. Welche Vorstellung mag es gewesen sein, die ursprünglich aus Bachs Phantasie solchen Jubel hervorlocken konnte?

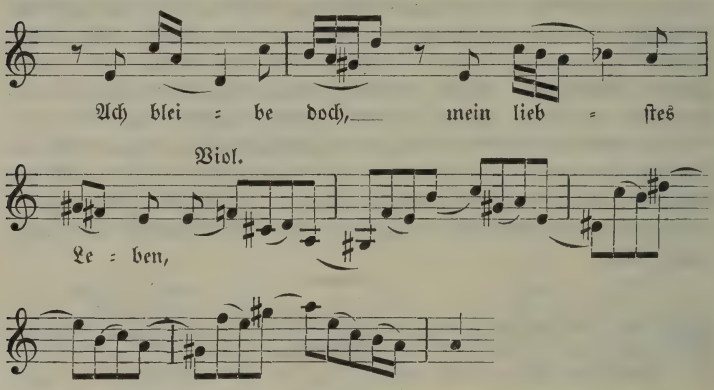
Im Mittelsatze wird ein schöner Ausgleich geschaffen. Trompeten und Pauken schweigen, damit der Chor recht bemerklich hervortrete, und zu neuen Themen erklingt die verwandte Tonart Hmoll. Die seltsame Textdeklamation, namentlich die unverdiente Ehre, die dem Wörtchen „zu" zuteil wird:



verraten, daß, wie schon bemerkt, die Musik zu einem andern Text konzipiert war. Aber wie vortrefflich passen dann auch wieder die aufjauchzenden Sprungnoten auf „ihn". Nach einem Fismoll-Schlusse setzt sehr bald mit voller Kraft das da Capo mit gesamtem Orchester ein.

Dieser Satz bildet gewissermaßen das große Festpräludium des Feiertags, bestimmt, die Gemeinde in Himmelfahrtsstimmung zu versetzen. Was darauf folgt, hängt nicht unmittelbar mit ihm zusammen. Ähnlich wie in der Matthäuspassion der Eingangschor den Ereignissen vorausgreift und die Passion schon als vollendet ansieht, ebenso hier: der Jubel des Anfangschors bedeutet den Jubel über die bereits geschehene Auferstehung, deren einzelne Phasen erst das Folgende zu schildern unternimmt. Denn das nun beginnende kurze Rezitativ des „Evangelisten" (Tenor) versetzt den Hörer in die Augenblicke, da Jesus seine Jünger segnet und von ihnen scheidet, wobei Bach natürlich nicht vergißt, das Segnen entsprechend anzudeuten. Scheiden! Der Gedanke krampft das Herz der anwesend gedachten Gemeinde zusammen, als deren Vertreter nun ein Baß in schmerzlichen, aufs höchste erregten Tönen fragt: „Ach, Jesu, ist dein Abschied schon so nah?" Wieviel Ergriffenheit steckt in diesen 11 begleiteten Rezitativtakten, wieviel Wehmut in dieser weichen, zärtlichen Flötenbegleitung, — ein Rezitativ, das den schönsten aus der Matthäuspassion nichts nachgibt. Und sogleich tritt ein Alt vor, um die Bitte „Ach bleibe doch, mein liebstes Leben" in gebundener Arienform und mit gesteigerter Dringlichkeit zu bekräftigen. Es ist zum Teil dieselbe Musik, die Bach für das Agnus dei der Hmoll-Messe verwendete, aber er gibt sie hier in einer Umprägung,

die an Intensität des Ausdrucks den Messensatz um bedeutendes übertrifft. Die gleichsam das Händeringen begleitenden Violinfiguren, die dort auf den Relativsatz »qui tollis peccata« kommen und in ihn eine beinahe fremd berührende Überschwenglichkeit hineinbringen, enthüllen erst hier zu den Worten „Ach bleibe doch" ihre wahre Natur:

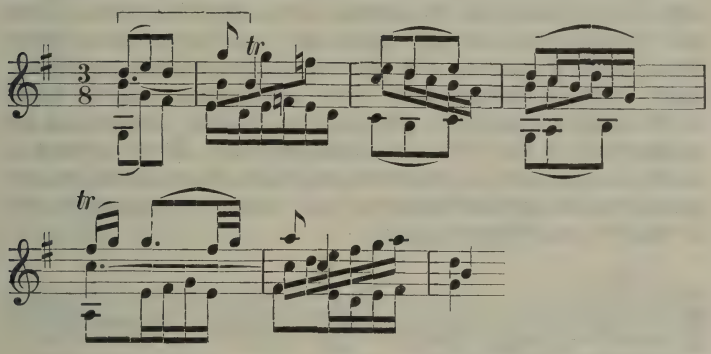


Beide, Singstimme und erste Violine, wetteifern im bewegten, inständigen Flehen. Von besonderer Innigkeit ist der Mittelsatz „Dein Abschied und dein frühes Scheiden", der den Kontrast zwischen der bedrückten Abschiedsstimmung dieser Arie und dem jauchzenden Anfangschor recht deutlich empfinden läßt.

Ein knapp gefaßtes Tenor-Rezitativ berichtet von der wahrhaftig geschehenen Himmelfahrt, und wie in das Anschaun des unbegreiflichen Wunders vertieft, stimmt der Chorus musicus einen Choral an: „Nun lieget alles unter dir, dich selbst nur ausgenommen". Alle Erdenschwere scheint in diesem ruhig rhythmisierten Dreivierteltakt abgestreift zu sein. Die Stimmen gleiten wie auf Flügeln dahin bis kurz vor dem Schluß, wo bei den Worten „muß dir zu Diensten werden", drei (von Bach allerdings in den $^3/_4$Takt einbezogene) Zweivierteltakte eine wunderbare Ruhe ausströmen.

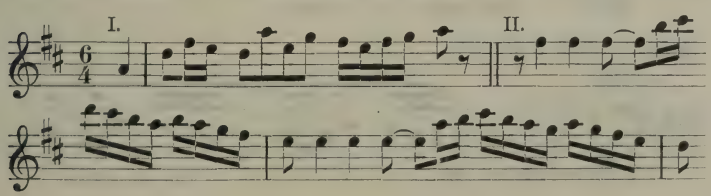
Hiermit schließt der 1. Teil der Kantate. Er bildete die Vorbereitung der nun beginnenden Predigt über das Tagesevangelium Markus 16, 14—20. Anknüpfend daran wird jetzt die Vision der Jünger von den „zween Männern in weißen Kleidern" erzählt. Der Evangelist selbst übernimmt die Rolle des ersten, ein hinzutretender Baß die des zweiten „Mannes", deren lebendig figuriertes, streng kanonisches Duett (mit Continuo) den nur sachlich referierenden, ohne Empfindung hervorgebrachten Worten trefflich entspricht. Nochmals unterbricht ein kurzes Recitativo accompagnato, wiederum mit zwei Flöten, aber dem Alt übergeben, dann ein abschließendes Recitativo secco, worauf die oratorische Begebenheit erledigt

und wieder Raum für persönliche Stimmungen geschaffen ist. Eine helle Sopranstimme versichert in lieblichstem Zusammenklang mit Flöte und Oboe, daß Jesu Blicke immer gegenwärtig seien, auch wenn er nicht mehr auf Erden wandle. Dabei ist bemerkenswert, daß Violinen und Viola im Einklang den Baß bilden, also die gewöhnlichen Continuoinstrumente ausgeschaltet sind. Das gibt dem Ganzen etwas besonders Zartes, Schwebendes. Die Dreistimmigkeit der Vor- und Zwischenspiele wird beim Zutritt der Singstimme zur Vierstimmigkeit ergänzt, und wir hören ein reines Quartett voll der reizendsten melodischen Wendungen und Rhythmen. Das Hauptthema ist dieses:

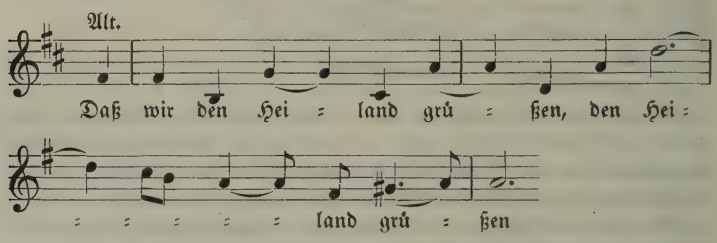


Wie belebend und befreiend mag dieses Sopranstück, insbesondere das immer und immer wieder, auch in Umkehrungen auftauchende liebliche Hauptmotiv auf das Gemüt der Bachschen Gemeinde gewirkt haben, gesungen von der kristallklaren Stimme eines jungen Thomaners!

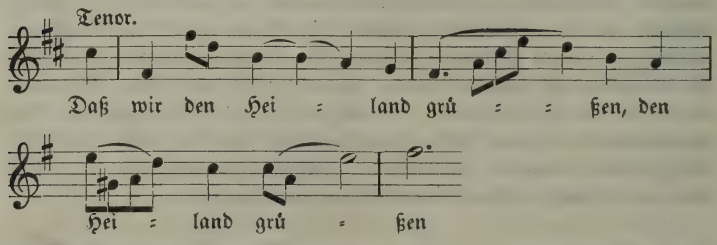
Aus dem im Mittelsatz der Sopranarie ausgesprochenen sehnsüchtigen Gedanken an die künftige Vereinigung mit Jesus entspringt die Motivierung des Schlußchors, einer Choralphantasie größten Stils. Der Choral wandelt, wie im „O Mensch, bewein dein Sünde groß" der Matthäuspassion, in langen Noten im Sopran, die übrigen Stimmen umspielen ihn kunstvoll und beziehungsreich. Zugleich wird durch das Wiedereintreten des Trompetenorchesters eine Rückkehr in die Stimmung des Einleitungschors vollzogen, dessen wuchtige Breite indessen durch die Wahl des $^6/_4$Takts etwas ins Schwebende, Treibende gewandt ist. Auch hier sind zwei Themen, besser Themenhälften, herrschend:



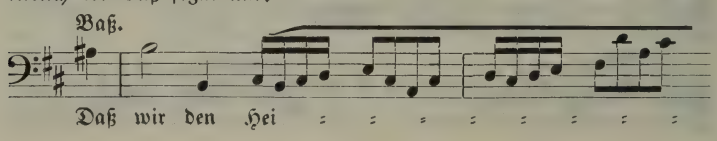
von denen sofort Nr. II als die eigentlich bewegende zur Durchführung kommt, jauchzend, durch Vorhalte gebunden von Stimme zu Stimme springend, während der Baß in mächtig ausgreifenden Viertelschritten den zyklopischen Unterbau liefert. Im Augenblick, da der Chor einsetzt, greifen Violinen und Violen gebrochene Achteldreiklänge auf. Mit dieser konzertierenden, pomphaften Begleitung gehen die ersten vier Choralzeilen hin. Vor Beginn der 5. Zeile „Du Tag, wann wirst du sein?" gibt es ein vergnügtes kleines Sonderkonzert der einzelnen Gruppen, dem aber sogleich durch die Trompeten ein Ende gemacht wird, als wollten sie sagen: nicht so darf dem Tage der Herrlichkeit begegnet werden. Zwei Takte lang gerät alles in synkopische Aufwallung. Hohe Flötentöne blitzen. Dazu bläst die erste Tromba diese Choralzeile mit — das einzige Mal in diesem Satze! —, als Symbol der über alles strahlenden Herrlichkeit des jüngsten Tages. Wie mit Sturmesflügeln braust der Tonstrom weiter. Schon bei der nächsten Choralzeile: „daß wir den Heiland grüßen" geht der Freudentaumel in eine Art wilde Entzückung über. Es ist wunderbar, wie sich inmitten eines so kunstvollen polyphonen Stimmgefüges die einzelnen Stimmen gesondert anschicken, ihren Heiland zu begrüßen, der Alt in folgendem majestätischen Zuge:

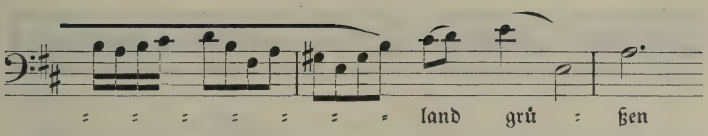


der Tenor zu gleicher Zeit so:

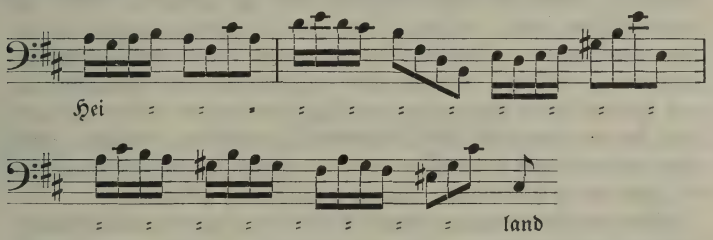


endlich der Baß sogar mit:





Aber der Höhepunkt ist erst bei der nächsten Zeile: „daß wir den Heiland küssen" erreicht, dort, wo die Flöten in tollen Passagen dreimal, viermal abwärts stürzen und die Streicher die Melodie des Soprans verstärken. Hier bricht ein gewaltiges Stück Bachscher Mystik durch, Mystik, wie sie ein Jakob Böhme nur in Bildern und Vergleichen stammeln konnte. Dieses auflodernde Entzücken beim Gedanken, den Heiland sogar küssen zu dürfen, berührt fast wie ein atavistischer Zug aus der altkatholischen Zeit der Meister Eckhart und Tauler, und diese Bachsche Tonvision scheint ein Beweis für die enorme Kraft zu sein, die die Christusmystik des Mittelalters noch über Jahrhunderte weg zu äußern vermocht hat. In Augenblicken solcher brennenden Begeisterung ist es Bach ebenso gleichgiltig wie Beethoven, ob die armseligen menschlichen Singstimmen, die dergleichen Herrliches offenbaren sollen, singbar im herkömmlichen Sinne gerieten. Was Bach hier dem Chorbaß mit Sprüngen zumutet wie:



ist ein Beweis für die Anforderungen, die die alte Zeit gerade an die Vertreter dieser Stimme stellte. Aber nicht mit diesem Ausbruch fast exzentrischer Freude schließt der Satz, sondern mit einer mehr gemäßigten, fast liebenswürdigen Auslegung der Worte „Komm, stelle dich ein". Noch einmal stolziert dann die funkelnde Orchestereinleitung daher, aber sie ist Coda geworden und beschließt triumphierend eine der gewaltigsten Kantaten, die aus Bachs Feder geströmt sind.

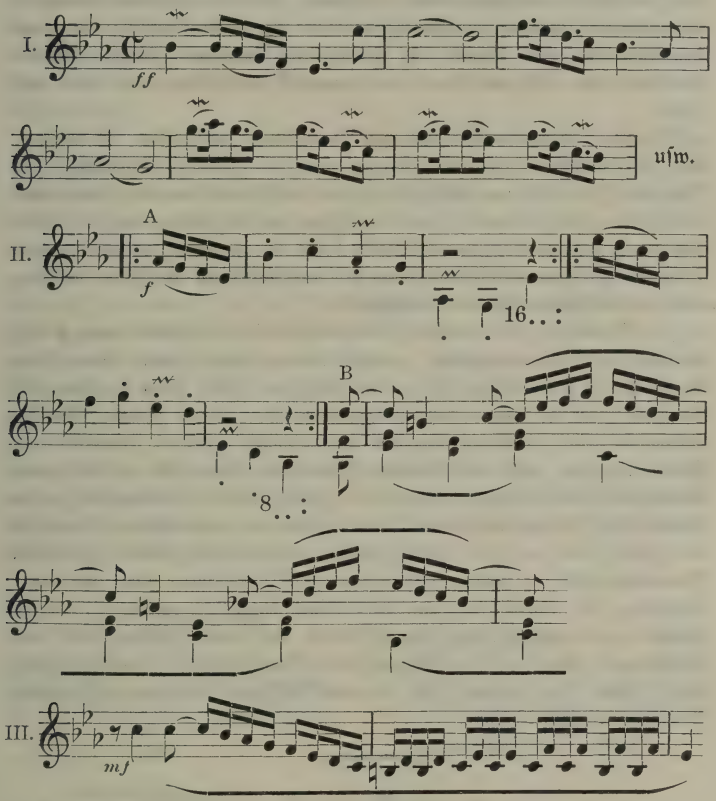
Zweites Fest-Konzert.

Präludium und Tripelfuge in Es dur, Präludium und Fuge in H moll, für Orgel.

Im Jahre 1739 trat Bach mit dem dritten Teile der „Klavier-Übung" hervor: „bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Katechismus- und andere Gesänge, vor die Orgel, denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemütsergötzung verfertiget". Was sich unter diesem bescheidenen Titel verbarg, war nichts geringeres als ein Kranz von machtvollen Choralvorspielen über die gefeiertsten Lieder der protestantischen Kirche, eingeleitet von einem Präludium, beschlossen von einer Tripelfuge, — denselben, die das zweite Konzert des diesjährigen Bachfestes zu eröffnen bestimmt sind. Gewiß sind beide Kompositionen ohne weiteres sofort verständlich, und ein Kommentator würde sich nicht lange bei der Geschichte ihrer Entstehung aufzuhalten brauchen, wenn nicht manches dabei herauskäme, was den Schatz an Vorstellungen, den der Hörer an sie heranbringt, um ein beträchtliches vermehrte.

Schon daß Präludium und Fuge ursprünglich getrennt sind, ist nicht gleichgiltig für das Verständnis. Daraus erklärt sich z. B. die außerordentliche Länge des Präludiums. Es leitete eben keine bloße Fuge ein, sondern eine ganze Hand voll monumentaler Kirchenlieder, in denen Bach den Geist des Luthertums verkörpert sah. Mit seinen 205 Takten allerbreitesten Maestosos übertrifft es die ihm zugehörige Fuge um 88 Takte und ist daher kaum mehr „Präludium" zu nennen. Wir würden es heute am besten mit „Sonate für Orgel in einem Satz" bezeichnen, da es tatsächlich der späteren klassischen Sonatenform ziemlich nahe kommt und auch ohne die Tripelfuge bestehen kann. Aber auch inhaltlich hat Bach den Begriff Präludium im allerweitesten Sinne gefaßt, in jenem erweiterten etwa, wie ihn Liszt auf Grund des Gedichts von Lamartine für seine symphonische Dichtung »Les Préludes« angenommen hat. Lamartine-Liszt schildern das Leben mit seinen Wechselfällen als eine Reihe von Präludien zu dem unbekannten Gesange, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt. Bach präludiert, als wolle er ein Symbol der christlichen Kirche aufstellen, als gälte es einen idealen Gottesdienst einzuleiten,

bei dem die Trinität selbst zugegen ist. Sowohl Präludium wie Fuge sind mit offenkundiger Bezugnahme auf dieses christliche Symbol über eine Dreiheit von Themen geschrieben. Im Präludium haben wir diese:

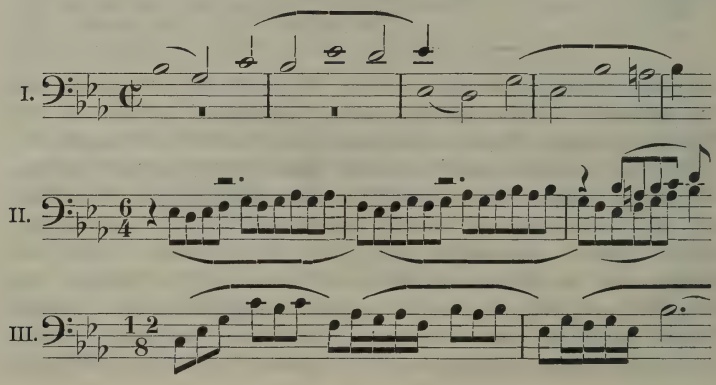


Das erste Thema (I) schreitet in voller Glorie und Majestät daher, von den kräftigsten Registern getragen und auf Rhythmen gestellt, die die Gewalt in höchster Potenz versinnlichen. Die freundliche Bewegung der Takte 5 und 6 besagt zugleich, daß diese höchste Gewalt nicht nur strafen, sondern auch segnen kann: Gott-Vater. Das Christusthema (II) besteht aus zwei Teilen, einem seltsam schroffen, beinahe strengen (A) und einem milden, überaus sanftmütigen (B). Sein Doppelcharakter erklärt sich unschwer aus der Christus vom Vater verliehenen Macht, Richter zu sein über Gute und Böse, ein Amt, das auch die großen Maler des Jüngsten Gerichts in Gestalt einer Doppelgeste an ihm mit auszudrücken liebten. Das „Hinab in den Abgrund der Hölle" scheint Bach mit den abstürzen-

den Vierteln von A, das „Kommt her zu mir, ihr Auserwählten" mit den gesangvollen Phrasen von B symbolisiert zu haben. Im unmittelbaren Verlaufe treten dann die Motive von I wieder in Kraft. Beim Cmoll-Schlusse erscheint das III. Thema. Es ist auffallend beweglich gegenüber den andern: das Sinnbild des in der alten Theologie von oben herabschwebend und lebhaft sich ausbreitend gedachten heiligen Geistes. Auch mit ihm bestreitet Bach eine eigene Durchführung voll Geist und Leben.

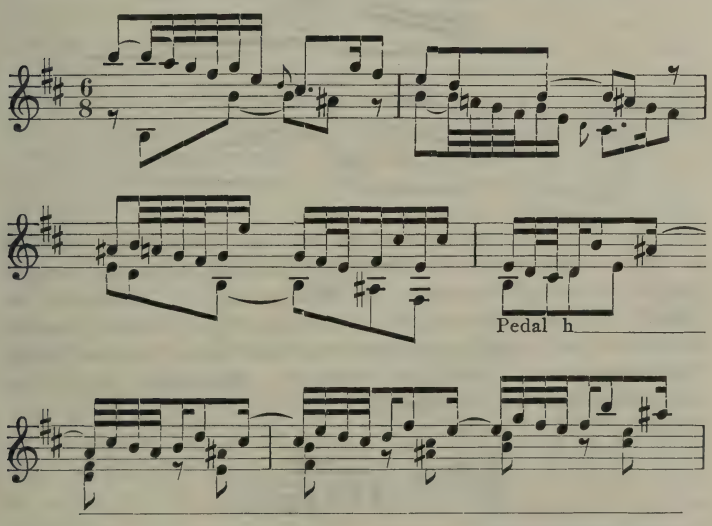
Damit ist der erste Abschnitt des Präludiums geschlossen. Es beginnt eine freie Wiederholung des Ganzen mit der gleichen Reihenfolge der Themen (I, II, III), nur daß diese jetzt in den Paralleltonarten stehen und das Thema III zu einer fast an die Fugenform streifenden großen Durchführung benutzt wird. Ihren Schluß krönt als brausend dahinströmende Coda die notengetreue Wiederholung des majestätischen Anfangs: in Gott und zu Gott kehrt alles wieder zurück.

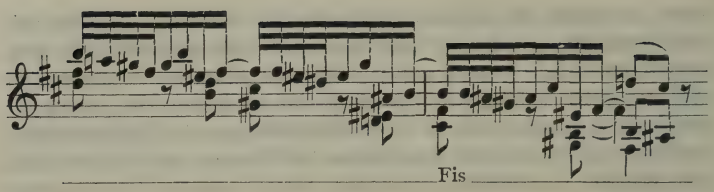
Im Druck der „Klavierübung" folgt nun auf dieses Präludium, geistig unmittelbar daran anknüpfend, zunächst ein dreifaches Kyrie: Kyrie Gott Vater, Kyrie Gott Sohn, Kyrie Gott heiliger Geist; dann kommen die Vorspiele über die Lutherschen Katechismuslieder (Zehn Gebote, Glaube, Vaterunser usw.), jedes in doppelter Version und jedes in seiner Art ein Stück religiösen und musikalischen Glaubensbekenntnisses, endlich zum Schluß die Tripelfuge in Esdur. Auch sie ist im Gedanken an die Dreieinigkeit konzipiert, diesmal jedoch mehr im dogmatischen Sinne: es soll gezeigt werden, daß Vater, Sohn und heiliger Geist eins sind. Dementsprechend erklingen nacheinander drei Einzelfugen über gesonderte Themata, von denen aber das erste (Gott Vater) so geartet ist, daß es sowohl in der zweiten Fuge (Sohn) wie in der dritten (heiliger Geist) als Kontrapunkt über der Durchführung der Sonderthemen hinwegschweben kann. Diese drei, diesmal von rein musikalischen Rücksichten bestimmten Themen sind folgende:



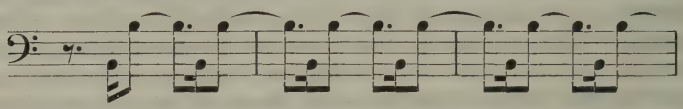
wobei zu beachten ist, daß das dritte auch hier wieder in Cmoll steht und das lebendigste von allen ist. Die Fugen selbst sind verhältnismäßig kurz, aber ihrem inneren Gewicht nach aufs weiseste gegeneinander abgewogen. Ein elementarer Schwung geht hindurch, und die doppelte Steigerung, die Bach erreicht: einmal durch die relative Beschleunigung der Geschwindigkeit, das andere mal durch das Kombinieren der Themen, macht sie zu einem Wunderwerke musikalischer Phantasie selbst innerhalb seines eigenen Orgelschaffens.

In eine ganz andere Welt des Empfindens führt das Hmoll Präludium mit Fuge »pro Organo pleno«. Auch hier werden zwar alle Kräfte entfesselt, die der Orgel zur Verfügung stehen, aber es ist nicht das lustvolle Prunken mit überraschenden, faszinierenden Effekten, nicht das Arbeiten mit Themenquadern wie in dem gedruckten Esdur-Werke. Dort musizierte Bach gleichsam vor dem Forum der Kennerwelt seiner Zeit, der nur mit den gewaltigsten und sinnfälligsten Mitteln zu imponieren war, hier dagegen schließt er sich still in seine Kirche ein und spielt vor einem Häuflein Erlesener. Bei aller Pracht des Klanges und Virtuosität der Stimmführung ist das Hmoll-Präludium mehr auf Empfindsamkeit abgestimmt, eine Art gedankenvolle Meditation über ernste Dinge im Menschenleben. Seine Signatur ist Unruhe, Drängen, leidenschaftliches Vorwärtsgehn, äußerlich schon erkennbar am Vorwalten der Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelbewegung. Die Herrschaft führt die Oberstimme, die in kraus verzierten, zackigen Linien, bisweilen mit der Schärfe rezitativischer Diktion, höchste Erregung ausspricht:

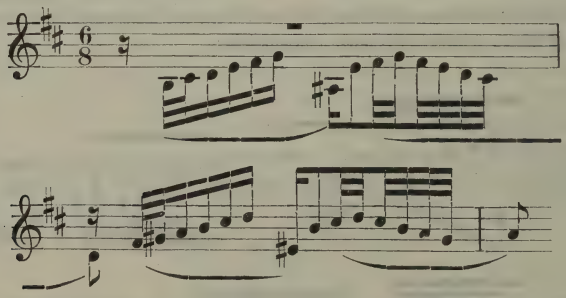




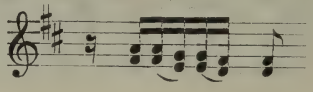
Diesem Anfang entspricht die Fortsetzung. Das ständige, wie von Verzweiflung und Mutlosigkeit diktierte Umherirren der Gesangsstimme, ihr mühsames Aufstreben, ihr schrittweises Sinken oder Aussetzen, dazu die dumpfen, unheimlichen Pedalbässe:



rufen das Bild völliger Fassungslosigkeit hervor. Eine Stimme treibt immer die andere hinauf oder hinab. Schon sehr bald kommt es nach einer brausenden Sequenz zu einem ersten Abschluß, und es beginnt die kurze, mit aufstürmenden Läufen reichlich versetzte Durchführung eines zweiten Themas:

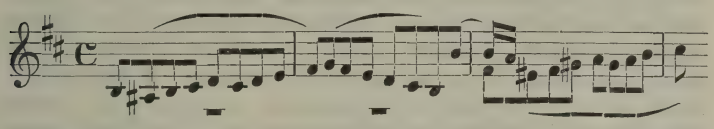


das trotz seiner abweichenden Bildung mit dem Hauptthema verwandt ist. Aber es gewinnt nicht die Oberhand, sondern führt schon nach wenigen Takten zu einer Wiederholung des Anfangs auf der Dominante [fis. Immer neue belebte Wendungen, immer neue kühne Vorhalte wachsen dabei unter Bachs Hand herauf, und immer mehr steigert sich das Gefühl schmerzlicher Unrast. Selbst das beruhigende Gegenmotiv, das bei der Modulation nach D dur auftaucht:



kommt nur vorübergehend zur Bedeutung, ohne in die chromatischen Verschlingungen der Stimmen hemmend einzugreifen. Endlich, als das zweite Thema nochmals in Fis moll sowohl in gerader wie in Gegenbewegung erklungen, schließt der „furchtbare Kantor" den gewaltigen Reigen mit einem unter Dissonanzen geradezu knirschenden Orgelpunkt, an dem aber das furchtbarste nicht die Dissonanzen an sich sind, sondern der dämonische Trugschluß im vorletzten Takte. Unerbittlichkeit herrscht bis zum allerletzten Akkord, der zwar die Durterz bringt, aber bezeichnenderweise nicht aus einer ganzen oder halben Note mit Fermate besteht, wie sonst bei Präludienabschlüssen, sondern aus einem Achtel (!). Nur während des kleinsten Bruchteils einer Sekunde also genießt der Hörer das befreiende Gefühl der Vollendung!

Dem leidenschaftlichen Getriebe des Präludiums setzt Bach eine mehr besonnen auftretende Fuge gegenüber. Ihr Thema ist keins der originellsten, die er bearbeitet, aber es hat den Vorteil, sich sofort einzuprägen:



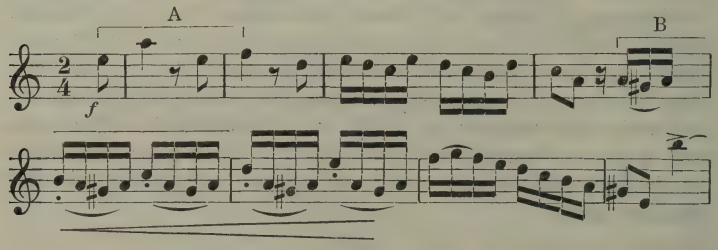
Seine ruhig dahinschreitenden, anfangs etwas grollend klingenden Achtel stempeln es zum Ausdruck des Würdevollen und bieten von vornherein Gewähr, daß tiefere, insbesondere rhythmische Konflikte im Verlaufe nicht zu erwarten sind. In der Tat fließt die Fuge in gleichmäßig stolzem Zuge dahin. Kontrapunktische Sonderkunststücke wie Umkehrung und Verlängerung, zu denen das Thema leicht Anlaß hätte geben können, erscheinen nicht, selbst der Sechzehntelkontrapunkt, der nach der Fis moll-Kadenz auftritt, hat nur episodische Bedeutung. Es scheint, als habe Bach zeigen wollen, daß ein mächtiges Fugengebäude auch ohne Versenken in tiefgründige Spekulationen zu errichten sei. Alle Kraft ist auf die natürliche, fließende Stimmführung und auf die markante Herausarbeitung der einzelnen Zwischenspiele verlegt, die zuweilen ausgesprochen virtuoses Gepräge haben.

Violinkonzert in A moll.

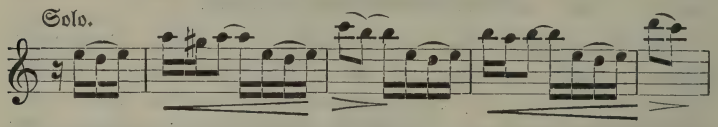
Mit den Konzerten Bachs hat es bekanntlich eine eigene Bewandtnis. Obwohl er unter den ersten war, die in Deutschland Konzerte schrieben, ja vielleicht als allererster das Klavierkonzert gepflegt hat, fühlte er sich doch scheinbar nur selten zu originalen Schöpfungen gedrungen. Viele der mit seinem Namen verbundenen Konzerte tragen diesen nur als Bearbeiter, und nur von wenigen läßt sich mit Sicherheit nachweisen, daß

sie seiner eigenen Phantasie entsprungen sind. Über die Authentizität einzelner Klavierkonzerte z. B. sind bis heute die Meinungen geteilt. Die drei Violinkonzerte (A moll, E dur und das Doppelkonzert D moll) dagegen enthalten von Anfang bis zu Ende originale Musik, und auch von dem auf dem Bachfest zum Vortrag kommenden C moll-Konzert für zwei Klaviere ist Bachs Autorschaft gesichert. Sie gehören alle vier nicht nur zu den Perlen Bachscher Kammermusik, sondern zu Mustern in der Konzertform überhaupt.

Der erste Satz des Violinkonzerts in A moll (Allegro $^2/_4$) kann als Beispiel gelten, bis zu welchem Grade Bach die damals von Italien neu herübergekommene Form des Konzerts innerlich veredelte. In den Instrumentalkonzerten Torellis, Albinonis, Vivaldis war es beliebt geworden, die thematischen Hauptgedanken immer vom Tutti aussprechen zu lassen, während der Solist die Zwischenräume der Tuttigruppen mit mehr oder weniger bedeutungsvollem Passagenwerk ausfüllte. Tutti und Soli sonderten sich also voneinander durch thematische Selbständigkeit, und gerade dies war ein Umstand, der der ursprünglichen Bedeutung des Konzertbegriffs (Wettstreit) vortrefflich entsprach: Solist und Orchester suchten fortwährend eigenes thematisches Material auszuspielen und sich im Rivalisieren darin bis zum Schlusse zu behaupten. In diesem Sinne nimmt auch Bach die Konzertform auf. Aber er vertieft sie gleichzeitig, indem er regeres Leben in die begleitenden Stimmen bringt, die motivische Arbeit feiner gestaltet und jeden einzelnen der Sätze einer bedeutenden Idee dienstbar macht. Hier im Eingangssatze des A moll-Konzerts vertritt das Orchestertutti mit dem Thema:

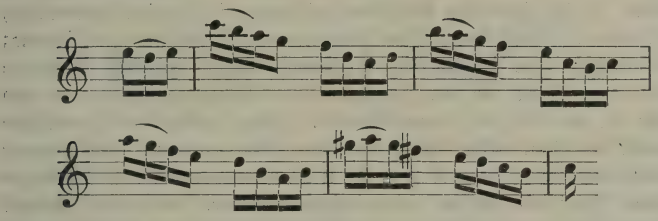


das kraftvolle, männliche Element, dem etwas Trotz und Eigensinn (B) beigemischt ist. Die Solovioline dagegen beginnt mit:

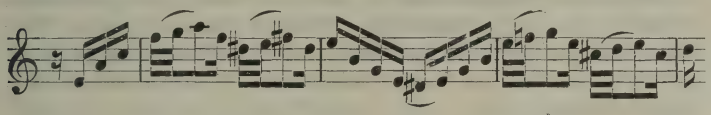


also einem mehr zarten, weiblichen Thema. Über seinen ersten vier schrittweis sich hebenden Takten mit den Vorhalten vor h und c liegt deutlich

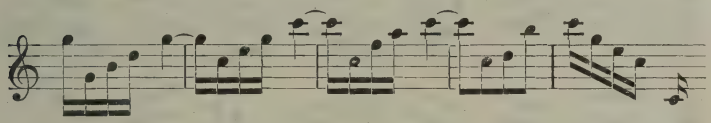
ein Zug des schmerzlich Wehmütigen, der in den folgenden, abwärts strebenden Takten:



ebenso fühlbar in Resignation umschlägt. Zwischen diesen beiden Gegensätzen, dem kraftvoll Herben und zart Melancholischen, bewegt sich die innere Entwickelung des Satzes. Jede der konzertierenden Parteien sucht die andere zu dem von ihr angeschlagenen Affekt zu bekehren, und es gewährt hohes Interesse zu sehen, wie Bach die inneren Konflikte, die sich dabei ergeben, im Rahmen der Konzertform frei und natürlich durchgeführt hat. Am wandlungsfähigsten erweist sich die Vertreterin des Solo, die in dem Seitenthema:

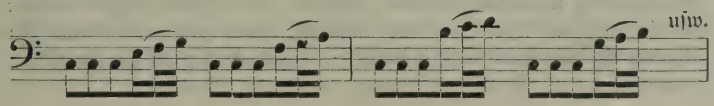


mit einer gewissen Gereiztheit antwortet, dann wieder mit:



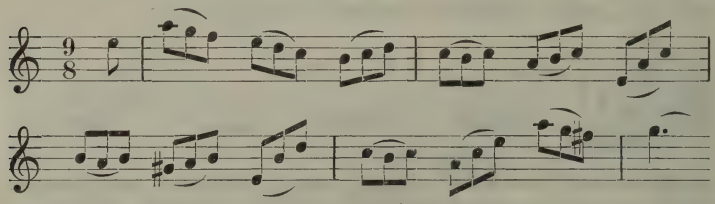
zu Frieden und Freundschaft einladet, aber schließlich doch zur Aufnahme jener eigenwilligen Sechzehntelfiguren (B) des Tuttithemas gezwungen wird. Den Schluß des wunderbar stilisierten Satzes bezeichnet ein Triumph des Tuttithemas.

Im Andante (C) setzt sich der innere Zwiespalt des ersten Allegros fort, aber in ganz andere Regionen gehoben. Auch hier vertreten Tutti und Soli getrennte Gefühlswelten. Bach hat hier, wie so oft, wenn es gilt, den Hörer einen Seelenzustand bis zur Neige auskosten zu lassen, von dem alten Mittel eines Basso ostinato Gebrauch gemacht. Die Grundstimmen nämlich deklamieren, von häufigen Zwischenreden der Violine unterbrochen, fortwährend nur ihr:

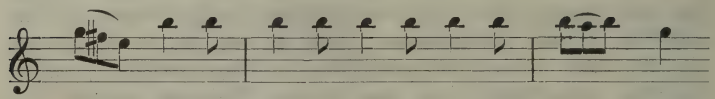


Aber nicht furchtbar-peinliche, gedrückte Stimmung will dieser Basso ostinato erregen wie etwa im Crucifixns der Hohen Messe und verwandten Stücken. Gleich einer alten Erinnerung vielmehr, die sich nicht bannen läßt, durchzieht er den Satz, freilich einer Erinnerung mit schwermütiger Färbung; denn die über ihm fortziehende, in stockende Achtel aufgelöste Ritornellmelodie biegt sofort mit der Septime b in die Unterdominante aus und schließt im 4. Takt mit einem Seufzer. Ganz anders das thematische Material der Soli. Wie die Jugend dem Alter gegenüber das Vorrecht der Unbefangenheit hat und das Leben leichter nimmt, so tritt dem gemessenen Tutti die Violine mit entzückend frischer, beweglicher Melodik entgegen. Es ist, als wolle sie die höchste Süßigkeit der Kantilene aufbieten, um die Stimmung vorm Sinken zu bewahren. Sie schmeichelt in Triolen, schwingt sich auf bis zum hohen g, spinnt lange, zarte Töne, ohne sich länger als auf Augenblicke der allgemeinen Wehmut zu überlassen. Wer von beiden Teilen die Oberhand gewinnt in diesem ungesprochenen Dialog, die schwärmende Jugend oder das bedächtige Alter, bleibt unentschieden, denn schließlich klingen beide, Tutti und Solo, gemeinsam aus. Aber es liegt Frieden und Versöhnung in diesem Schlusse.

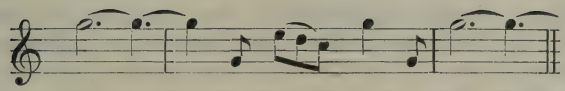
Das Finale (Allegro assai 9/8) gehört der Gattung der „geschwinden Couranten" an, die in unmittelbarer Nähe des Saltarello stehen. Dementsprechend entwickelt es Szenen kecken, leidenschaftlichen Dahinstürmens, wie wenn Jünglinge sich in der Palästra beim Wettlaufe mäßen. Das zugvolle Thema:



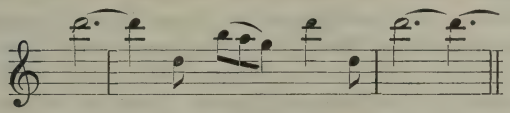
wird fugenmäßig erst von der zweiten Violine, dann vom Basse und endlich von der Viola aufgenommen, wobei das anfangs von dieser als Gegensatz gebrachte:



wie ein triumphierendes Jauchzen durch alle Stimmen eilt. Im Solo steht gleichsam der Anführer des Wettlaufs im Bilde vor uns, wie er die Muskeln reckt, nach zwei eleganten Ansätzen das fröhliche Spiel beginnt und in zackigen Sprüngen bald aufwärts, bald abwärts stürmt. In reizender Geschäftigkeit fällt ab und zu der Troß der übrigen mit dem Hauptthema ein. Dazwischen klingen anfeuernde Signalrufe:



und



Plötzlich ein Hindernis: der Lauf stockt. Zuerst im Orchester, dann im Solo, und eine Fermate auf dem Dominantseptimenakkord hält alles wie gebannt. Aber nur einen Augenblick: der Baß überspringt als erster die gefährliche Hürde, mit ihm die andern, und sofort ist auch der Solist schon wieder voraus. Die Eile steigert sich und kulminiert in atemversetzender Hast, — es ist die Stelle, wo die Violine unter schimmernden Arpeggien (mit leerer E-Saite und Crescendo) von C dur an moduliert und die Begleitung aufgeregt mit Motivbruchstücken aus dem Hauptthema arbeitet. Aber das Ziel ist bald erreicht; der Sieg wird mit der in strahlendem Forte gespielten Wiederholung des Anfangsritornells gefeiert.

Zur Ausführung wäre noch das eine zu bemerken, daß die im letzten Satz erscheinende Fermate eine kleine leidenschaftliche Auszierung durch den Solisten erfordert, eine „Ohnmacht", wie es damals hieß, d. h. eine Figur, die den bis aufs äußerste gesteigerten Affekt in eine kurze Passage oder Fioritur ausklingen läßt, ähnlich der bekannten Oboenkadenz im ersten Satze von Beethovens C moll-Sinfonie. Eine längere virtuose Kadenz, wie sie hier und da von Geigern versucht worden ist, würde an dieser Stelle, wo alles zum Fortgang drängt, ebenso sinn- wie stillos sein. Läßt man aber die „Ohnmacht" ganz weg, so entschlägt man sich eines feinen, psychologisch wohl begründeten Ausdrucksmittels.

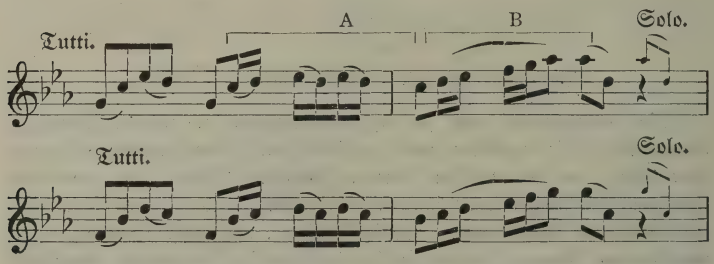
Konzert für zwei Klaviere in C moll.

Die Molltonart ist von je diejenige gewesen, die aus der Seele der Komponisten die eigensten und persönlichsten Töne herausgelockt hat, oder besser: wo die tiefsten Quellen seelischen Lebens zum Ausbruch drängten, da wählte der Komponist das Moll. Es ist sogar eine dem zurückblickenden Musikfreund geläufige Tatsache, daß selbst Talente zweiten und dritten Ranges, sobald sie sich in Molltönen bewegten, über das Durchschnittsniveau ihrer Leistungen hinausdrangen und entsprechend Eigenartiges gaben. Auch bei Bach umschließt die Molltonart immer ein besonderes Reich von Erlebnissen, solche nämlich, von denen wir annehmen dürfen, daß sie sein Inneres lange und nachdrücklich beschäftigten. Nicht als ob wir jemals wagen würden, einen Bachschen Dursatz hinter

einen seiner Mollsätze zurückzustellen — war doch seine Zeit noch weit entfernt, alles Lustige nur in Dur-, alles Traurige nur in Mollharmonien umzusetzen —, aber aus den Mollsätzen weht uns doch jedesmal ein besonders starker Hauch des Persönlichen entgegen, ein Zug, wie wir zu glauben meinen, aus jenen Augenblicken seines Lebens, in denen er sich seiner Ausnahmestellung, seiner Isoliertheit bewußt ward. Und das sind gewiß nicht immer die freudigsten gewesen. Aber Bachs Mollsätze tragen unter sich einen sehr verschiedenen Charakter. Denn da die Mollharmonik die Durharmonik einschließt, so hängt der größere oder geringere Ernst einer Mollkomposition von der Entschiedenheit ab, mit der sich die große Terz und ihr Herrschaftsbereich neben dem der kleinen Terz behauptet. Das Cmoll-Konzert für zwei Klaviere ist eins von den Stücken, die in diesem Sinne das freundliche Dur wenn auch nicht triumphieren, so doch beständig hindurchschimmern lassen und als Ganzes den Eindruck eines in voller Ruhe des Gemüts konzipierten Werkes machen. Dazu trägt, wie das schon im Finale des Amoll-Konzerts für Violine zu bemerken war, insbesondere der rhythmische Charakter der Themen bei.

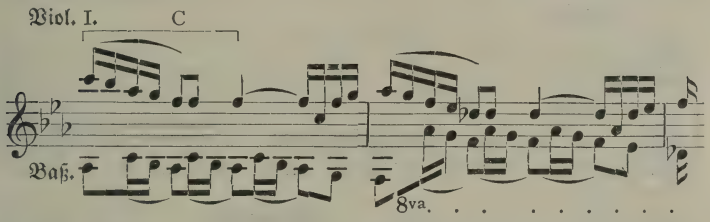
Es ist dieses Konzert ursprünglich für zwei Soloviolinen mit Begleitung und zwar in Dmoll geschrieben, hat also als Geschwister des bekannteren, oft gespielten, ebenfalls in Dmoll stehenden Doppelkonzerts für Violine zu gelten, mit dem es eine Menge verwandtschaftlicher Züge teilt. Bach hat die beiden ehemals den Prinzipalviolinen gehörigen Solostimmen anscheinend unverändert den rechten Händen der beiden Klavierspieler übergeben und nur die Partie der linken Hände mit entsprechend neuen Begleitfiguren versehen. Der feine, alle massigen Wirkungen vermeidende Organismus des ursprünglichen Streicherkonzerts ist dadurch auch der Klavierfassung erhalten geblieben.

Den thematischen Kern, der die Entwickelung des ersten Satzes (Allegro C) bestimmt, bilden folgende Takte:



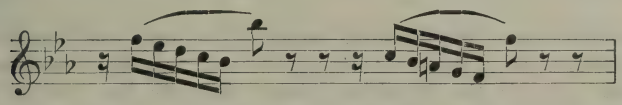
Die breite, sichere Art, mit der sie hingesetzt sind, und der entschieden abbrechende Aufstieg im zweiten Takt geben ihnen etwas kühn Vordringendes, das nichts mit Pessimismus zu tun hat. Die kleine, die Note d umspielende Sechzehntelfigur (A) bringt sogar von Anfang an etwas Freundliches hinein und meldet, daß im Folgenden nichts Tragisches

zu erwarten ist. In Takt 5 und 6 erscheinen sogar ausgesprochene scherzose Elemente:



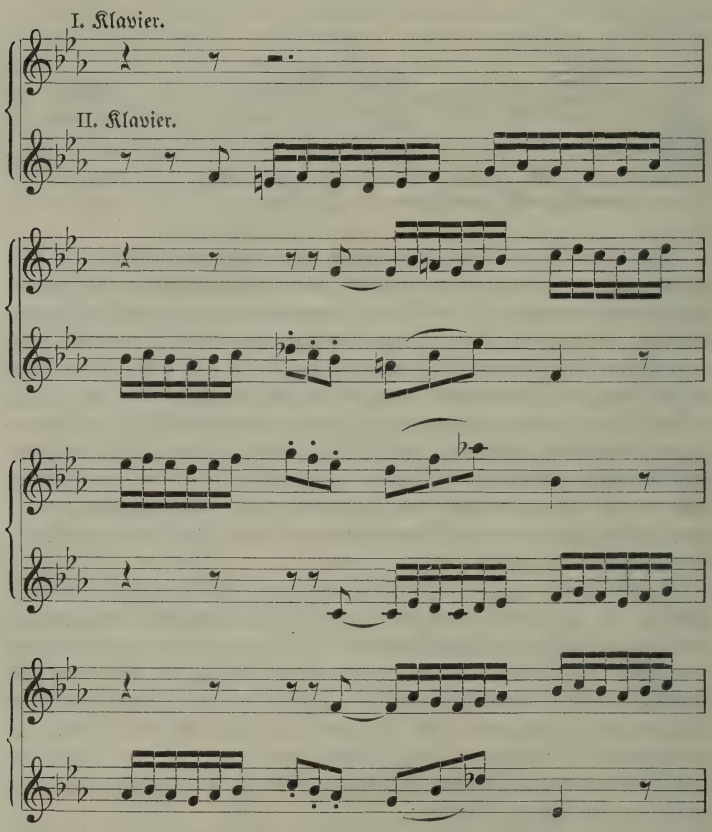
Die schon im 8. Takte einsetzenden Soloinstrumente bekommen kein neues Thema, sondern fangen sogleich mit virtuosen Passagen an: perlenden Läufen, gebrochenen Dreiklängen, denen man die violinistische Abkunft anmerkt, Trillern usw. In fein geschlungenen Linien kreuzen sie sich. Aber nur schwer können sie anfangs durchdringen, denn auf Schritt und Tritt wirft ihnen das Orchestertutti das Hauptthema entgegen, erst in C moll, dann in B dur, Es dur und wieder in Es dur, so daß auch hier der Konzertbegriff seine volle Bedeutung behält. Dem anmutvollen, geistreichen Fangballspiel beider Gruppen ins Einzelne zu folgen, würde hier zu weit führen, nur auf die Scherze, die Bach mit Imitationen der Motive B und C treibt, und auf die nicht genug zu bewundernde architektonische Anlage des Satzes sei aufmerksam gemacht.

Das Adagio (B dur, $^{12}/_{8}$) ist ganz auf eine Zwiesprache der Solisten gestellt. Es gleicht bis hinab auf einzelne kleine Setzmanieren dem Adagio des verwandten Violin-Doppelkonzerts. Wie dort, so beginnen auch hier die beiden Soloinstrumente ein wundervolles Schwelgen in kantablem Gesang, das eine immer dem andern folgend oder dessen innige, elegische Wendungen aufnehmend und fortspinnend. Das ist ein Schwärmen ohne Ende, ein Wohllaut ohne gleichen, und dabei doch eine Musik, die nichts Weichliches, Empfindsames kennt. Wieviel Liebenswürdigkeit liegt allein in den kleinen Motiven:



mit denen Bach das Hauptthema begleiten läßt. Das Orchester ist ausschließlich Begleitfaktor geworden, ausgenommen der Baß, dessen markante Schritte über die eines gewöhnlichen Generalbasses weit hinausgehen. Aber auch durch die scheinbar stereotype Pizzikatobegleitung des Streichorchesters klingt eine innere Melodie, ja die Kunst, mit der Bach gerade diese Begleitakkorde gesetzt hat, ist kaum geringer als die, mit der er die Solostimmen führte. Der innere Höhepunkt des Dialogs wird dort erreicht, wo das Pizzikato durch langgehaltene Akkorde des Orchesters ersetzt

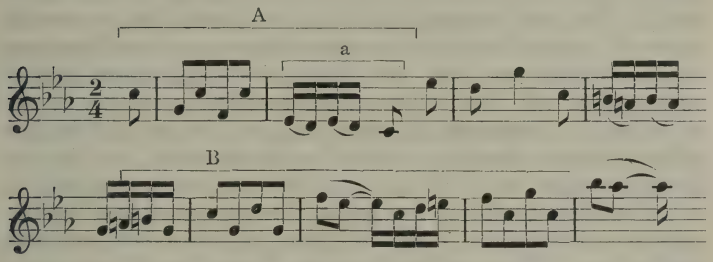
wird und die Solostimmen nach einem gemeinsamen Schluß in gmoll ihren Dialog ins Klagende, ja Verzweifelte wenden:



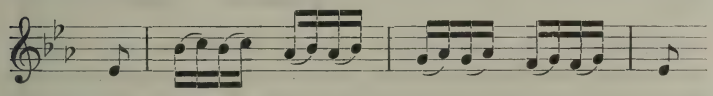
Sobald sie aber diesen Gedanken verlassen, fällt auch das Orchester — wie wenn es sich plötzlich von der Ergriffenheit dieser Solistenaussprache erholte — in die alte Begleitform zurück. Kurz vor dem Schlusse des Satzes tauchen ähnliche Anzeichen einer Wendung der Stimmung ins Pessimistische auf, aber sie gewinnen keine Macht mehr und werden durch eine Fermate am Weiterschreiten gehindert.

Wie Bach nach dieser auf intimste Wirkungen abgestimmten Elegie das in voller Lebensfreude dahinsprudelnde Schlußallegro einsetzen läßt, erinnert unmittelbar an den entsprechenden Übergang im Gdur-Klavierkonzert von Beethoven. Man wird vielleicht sogar empfehlen dürfen, diesen Schlußsatz nicht sogleich im Forte zu beginnen, sondern die Ton-

stärke erst im Laufe des Vorspiels wachsen zu lassen. Denn tatsächlich liegt dessen Schwerpunkt nicht in den ersten Takten, sondern im fünften und den ihm folgenden:



Abgesehen von dem leidenschaftlich erregten Aufschwung bei B, der im Verlaufe keine Rolle spielt, nimmt das Thema seinen Ausgang von den freundlichen, scherzosen Regungen des ersten Satzes. Das Sechzehntelmotiv a) ist den Noten nach geradezu identisch mit dem aus dem ersten Takte des Anfangs (Beispiel 1), enthüllt aber erst jetzt mit A zusammen recht eigentlich seine Koboldnatur. Überall taucht es vermutet und unvermutet auf, im Orchester und in den Solostimmen, in Diskant-, Alt- und Baßlage, in Umkehrung, fährt hier im Forte drein, hält dort sich bescheiden zurück, — gleichgültig ob sichs um Soli oder Tutti handelt. Ihm zur Seite und aus ihm hergeleitet, treiben die herabrollenden Sechzehntel

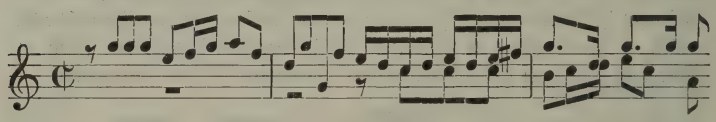


ein komisches Spiel. Zwischen hinein flechten die Soloklaviere üppige Guirlanden von gebrochenen Dreiklangsfolgen und Arpeggien. Sie nehmen durchaus an der allgemeinen Lustigkeit teil, ja führen sogar unter sich geistreiche kleine Konzertepisoden auf. Im beständigen gegenseitigen Anfeuern und Beschleunigen geht es so fort, zuweilen im prächtigsten sechsstimmigen Satze, bis der Meister den munteren Themengeistern ein „Genug" zuruft und das Konzert in frohester Laune ausklingen läßt.

Orchestersuite C dur.

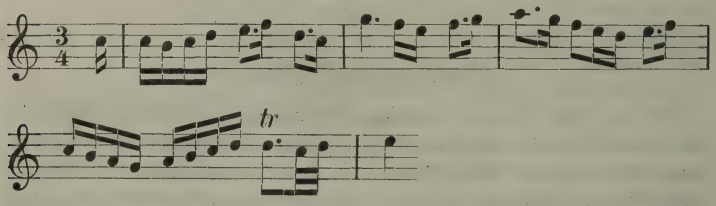
Ein von den Dirigenten weniger umworbenes Orchesterstück Bachs ist die C dur-Suite, die unter den vier von Bach überlieferten Kompositionen dieser Art an erster Stelle steht. Sie kann an allgemeiner Beliebtheit weder mit der berühmten dritten in D dur, noch mit der zweiten in H moll wetteifern. Um so dankbarer wird man ihr Erscheinen auf dem Programm eines Bachfestes begrüßen. Mag sie auch an Originalität der Erfindung

und an blendendem Gestaltungsreichtum etwas hinter den andern zurückstehen und von auserlesenen Suiten des gefeierten Teleman oder des Zerbster Meisters Fasch erreicht werden, so birgt sie doch, gleich diesen, eine Fülle köstlicher Musik von ungewöhnlicher Frische und Natürlichkeit. Vermutlich haben wir auch bei ihr wie bei ihren Geschwistern an spezifische Studentenmusik zu denken, wenn auch nicht feststeht, ob sie für Leipziger Verhältnisse geschrieben ist. Bach führt uns mitten hinein in jene Zeit, in der es der deutschen Komponisten höchster Ehrgeiz war, eine der vom Ausland herübergekommenen Formen so täuschend nachzuahmen, daß man ein ausländisches Original vor sich zu haben meint. Im vorliegenden Falle ist es vor allem die einleitende, dem ganzen Werk die französische Signatur aufprägende Ouverture, in der Bach französischen Geschmack aufs beste getroffen hat. Mit allen ihren pikanten rhythmischen Allüren, ihren reibenden Vorhalten, ihren Trillern im Grave, aber auch mit dem kurz angebundenen Thema ihres fugierten Allegro und nicht zuletzt in der konsequenten Herausstellung eines französischen Bläsertrios (2 Oboen mit Fagott) kann sie als Muster einer typischen „französischen Ouverture" gelten. Wenn eins ihre deutsche Abkunft verrät, so ist es die Kunst und die Sorgfalt, mit der das Händelisch anmutende Allegrothema:



durchgeführt ist. Nur wenige Takte, in denen es überhaupt nicht erscheint. Ja der Reiz der Komposition beruht geradezu auf dem fortwährend unvermutet bald im Diskant, bald im Baß, bald als Kontrapunkt in den Mittelstimmen aufblitzenden Achtelkomplex dieses Themas, dem als wechselnder Gegensatz rollende Sechzehntelfiguren beigegeben sind. In vollem Zuge dahinrauschend und, wie es einer Ouverture ziemt, die Erwartung für Großes und Erhabenes spannend, rundet sie sich formell ab mit der traditionell gewordenen Rückkehr zu Reminiscenzen aus dem Anfangsgrave.

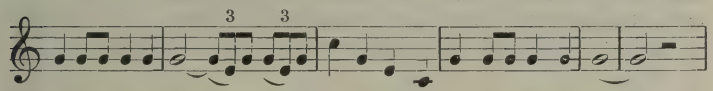
Den Reigen der eigentlichen Tanzstücke, im vorliegenden Falle sechs an der Zahl (mit ihren Trios), beginnt eine lebhafte Courante:



der alsbald eine Gavotte mit Trio (Gavotte II) folgt. Beide Tänze erfreuen durch die Wohlgestalt ihres Melodiezugs und das rege Leben ihrer

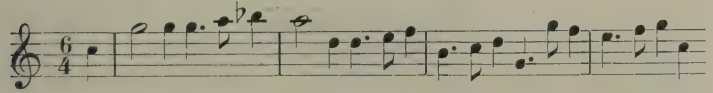
vier Stimmen, Eigenschaften, mit denen freilich die Orchestersuite schon gleich anfangs, hundert Jahre vor Bach, ins Leben getreten war. Ja mit dieser alten deutschen Orchestersuite aus der Zeit des Thomaskantors Schein hat Bachs Suite auch noch das gemein, daß ihre einzelnen Tanzsätze über das gleiche melodische Modell gearbeitet sind. Nicht freilich um einen strengen Variationenzyklus handelt es sich, wohl aber um Sätze, deren melodische Verwandtschaft deutlich in die Ohren fällt (vgl. die hier angegebenen Themen der Hauptsätze, dazu das Thema der Ouverture). Und wie die Alten es ab und zu liebten, in ihre Suiten kleine geistreiche Scherze, etwa satztechnische Spielereien mit einzuflechten, so überrascht auch Bach hier im Gavottentrio durch einen originellen humoristischen Gedanken: während das Bläsertrio den Gavottenrhythmus in voller Lieblichkeit und Einfalt weiterspinnt, fällt es den Streichern ein, mit einem hahnebüchenen Fanfarenthema dazwischenzufahren:

Während des ganzen doppelteiligen Sätzchens kommen sie nicht über dies Signal hinweg, ja erweitern es sogar am Schluß zu der beinahe herausfordernd klingenden Wendung:

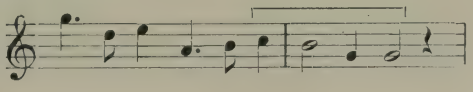


Man ist versucht, an eine Ständchenmusik oder an einen lustigen Studentenzug zu denken, dessen vorlaute Mitglieder sich beim gassatim Gehen ein Dideldum pfeifen, während die voranschreitende Musik den vorschriftsmäßigen Marsch weiterbläst. Oder ists gar die Leipziger Bürgergarde, oder die Schützengilde, die Bach hier verherrlicht hat? Gerade daß Streicher und Bläser, die bis dahin einmütig im Unisono gingen, hier auseinandertreten, gibt dem Sätzchen einen so vergnüglichen Charakter.

Forlane hieß ein venetianischer Tanz von sehr lebendiger Bewegung, der erst um 1700 in die Suite eindrang und außer von Bach auch von Telemann mit schönen Exemplaren bestellt wurde. Das Typische daran waren die hüpfenden, schwebenden Rhythmen:

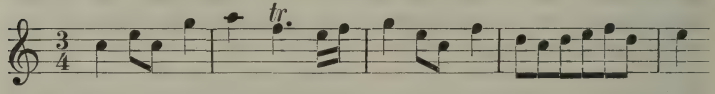


und Teilschlüsse wie diese:

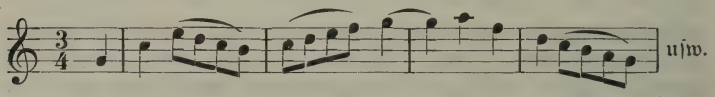


durch die sich die Forlane merklich von dem ebenfalls im $^6/_4$ oder $^6/_8$ Takt gehüpften Siziliano unterscheidet. Um diese markante rhythmische Bewegung nicht allzu scharf vortreten zu lassen, dämpft Bach sie durch eine gleichsam murmelnde Achtelbewegung der zweiten Violine und Bratsche und bringt dadurch einen Zug hinein, der das Stück vom Niveau eines bloßen Gebrauchstanzes in die Region eines poetischen Charakterstücks versetzt. Auch hier wiederum besticht die vollendete Freiheit der Stimmführung.

Das Menuett der Suite gehört noch nicht zur Gattung der tändelnd-graziösen Rokokomenuetts, sondern zu den Menuetts alten Schlages, in denen bei aller Anmut der Melodie noch das Gravitätische vorherrschte. Der Anfang:



klingt fast wie eine Parodie des schönen Bachschen „Dir, dir Jehovah, will ich singen". In kecker Bewegung verläuft die erste Bourrée, zu der die zweite, vom Bläsertrio allein gebrachte mit dem Wechsel der Tonart (Cmoll) und den schmachtenden melodischen Aufschlägen einen feinen Gegensatz bildet. Mit zwei lustigen Passepieds endlich entläßt Bach seine Hörer in höchst aufgeräumter Stimmung. Wie oben bei der Gavotte, so erlaubt er sich auch hier einen geistreichen Scherz. Die im Hauptteil von den Oboen und erster Violine unisono gebrachte Melodie:



versetzt er im Trio eine Oktave tiefer, läßt sie von den beiden Violinen und der Viola ihrerseits unisono anstimmen und gibt nun dazu den Oboen eine ganz neue, aus laufenden Achteln bestehende Gegenmelodie, die so schlank und natürlich gewachsen ist, als ob sie von Anfang an ein selbstständiges Dasein geführt hätte.

Kammerkonzert.

Französische Suite Edur Nr. 6.

Verzeichnete das vorhergehende Festkonzert auserlesene Stücke Bachs im großen Konzertstil, so bringt das heutige solche im Kammermusikstil. Ihr Reigen wird eröffnet mit der Klaviersuite Edur, die unter den sogenannten Französischen Suiten an sechster und letzter Stelle steht. Welch tiefgreifender Unterschied zwischen der abschließenden pompösen Cdur-Orchestersuite des letzten Konzerts und dem leichten Filigran dieser Klaviersuite! Wer ihre beiden fein gegliederten Notensysteme oberflächlich ansieht, möchte glauben, einen Zyklus kinderleichter Übungsstücke vor sich zu haben; begibt er sich aber an die Ausführung, so tritt ihm gar manches große und kleine Problem entgegen. Denn es lebt in diesen äußerlich so unscheinbaren Tonreihen ganz derselbe Bach, der sich anderwärts die größten Massen des Chors und Orchesters dienstbar machte. Nur gibt er sich hier im Rahmen der Miniatur und adelt mit seinem Geiste die kleinen französischen Tanzformen. Ihr Inhalt ist so hell und durchsichtig, daß es kaum eines Hinweises bedarf.

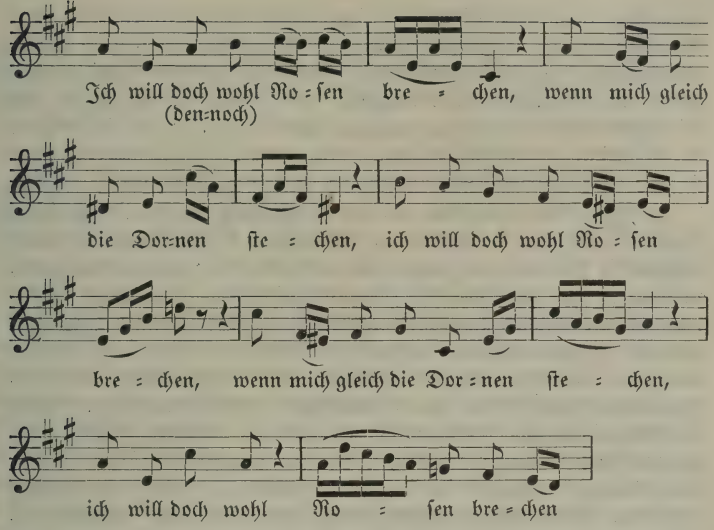
Die eröffnende Allemande (𝔠) beschäftigt die rechte Hand des Spielers mit einer leichten, gebrochenen Sechzehntelbewegung, in der eine schöne, milde Melodie schlummert. Starke Akzente fehlen. Das Ganze erinnert an ein vorbereitendes Präludium. Höchst lebhaft dagegen springt die Courante (3/4) hervor, ein geistreiches, an Domenico Scarlatti erinnerndes Stück, in dem beide Hände sich fortgesetzt in den Vortrag zierlicher Passagen teilen. Den gewichtigen, ernsthaften Charakter der Sarabande (3/4) hebt Bach durch den Übergang zur Dreistimmigkeit hervor. Sie muß sehr rauschend klingen und bedarf ebenso wie die meisten übrigen Tanzstücke einer dem Cembaloklang und der Cembalotechnik angemessenen Verstärkung der Grundstimmen. Melodie und Harmonie sind von auserlesener Feinheit und Grazie, insbesondere in der kleinen Durchführung, die in ihrem Ernst geradezu etwas Balladenhaftes hat. In die liebenswürdige Welt des Rokoko mitten hinein führen die Gavotte (𝔠) und die Polonaise (3/4), die, soll sie Bachs Intentionen und den Ton einer Cembalopolonaise treffen, von allen andern am meisten ein starkes improvisiertes Akkordakkompagnement nötig hat. Leicht dahinhuschend wie Elfenspuk, koboldhaft, mit allerlei Späßen versehen, tritt die Bourrée (𝔠)

auf, etwas zopfig dagegen und wohl absichtlich von Bach auf einen Zug ins Philisterhafte gestimmt das Menuet (3/4). Mit einer virtuosen lebensprühenden und die ganze Klaviatur durcheilenden Courante (6/8) schließt Bach die Suite, die als Ganzes weit mehr ist als eine bloße Folge von Tänzen. Sie stellt in einer reizend naiven, aber von höchster künstlerischer Konzentration zeugenden Weise Momentbilder aus der Gesellschaft des beginnenden galanten Zeitalters hin, zu denen wir, wollten wir sie nach Art Schumannscher Variationswerke zu zeitgenössischen Poesien in Beziehung bringen, die besten Analoga wohl in den „Idyllen" des Salomon Gesner finden könnten.

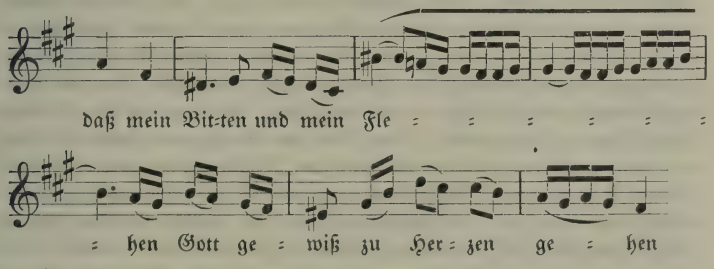
Altarie „Ich will doch wohl Rosen brechen" und Sopranarie „Hört doch der sanften Flöten Chor".

Nicht alle Arien Bachs sind geeignet, aus ihrer Umgebung herausgelöst und selbständig vorgetragen zu werden. Manche sind textlich wie musikalisch allzu eng mit der Stimmung, den Vorstellungen und der liturgischen Bestimmung der betreffenden Kantate verknüpft, der sie angehören. Die feinsinnige, in den Bänden der Neuen Bachgesellschaft niedergelegte Auswahl Bachscher Arien von E. Mandyczewski zeigt indessen, wie viele trotzdem einen isolierten Vortrag zulassen. Dieser selben Auswahl entstammen auch die Sopran- und die Altarie des heutigen Konzerts.

Die Arie „Ich will doch wohl Rosen brechen, wenn mich gleich die Dornen stechen" steht unmittelbar am Anfang der Solokantate „Wahrlich, ich sage euch" und scheint eher einem weltlichen als einem geistlichen Text anzugehören. Erst der Nachsatz, der den Mittelteil der da Capo-Arie ausmacht: „Denn ich bin der Zuversicht, daß mein Bitten und mein Flehen Gott gewiß zu Herzen gehen, weil es mir sein Wort verspricht" dokumentiert ihre kirchliche Bestimmung. Das Bild des Rosenbrechens erscheint mit Rücksicht auf diesen Nachsatz etwas weit herbeigeholt, ja wohl gar unverständlich. Es erklärt sich aus dem Tagesevangelium zu Rogate: „Wahrlich, ich sage euch, so ihr den Vater etwas bitten werdet in meinem Namen, so wird ers euch geben". Der Dichter meint: Die Zuversicht auf Gottes Hülfe bestärkt uns, jederzeit Glück und Heil von ihm zu erbitten, selbst wenn zunächst Unglück damit verbunden scheint. Trotz der Dornen sollen wir mutig nach den Rosen greifen. Die Bedeutung des Rosenglanzes als Symbol lockender, schimmernder Freude hat Bach in wogende Arpeggien einer Solovioline gefaßt, die mit wunderbar ornamentalem Figurenwerk die Singstimme fortwährend umspielt. In überaus anmutiger Weise setzt die Singstimme ein:



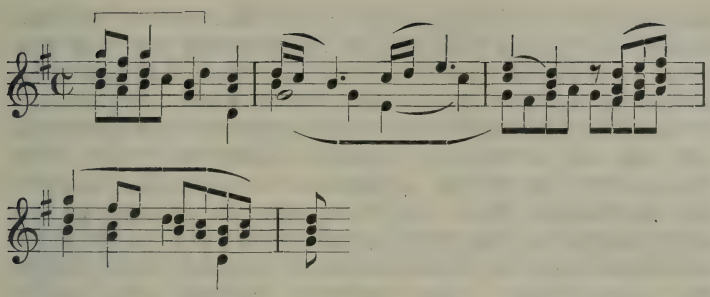
Freudig also, beinahe liedhaft tändelnd fordert Bach zum Rosenbrechen auf, nur im vorletzten Takt ein kleines Zögern markierend. Die Dornen sind zunächst Nebensache und werden erst einige Takte später — im ganzen ziemlich harmlos — durch eine längere Fioritur geschildert. Das ausgedehnte, diesem ersten kurzen Liedchen des Alts folgende Zwischenspiel der Violine deutet an, welchen Wert Bach auf den Eindruck des Bilds von den Rosen, also milden Glückes, legte. Der Mittelteil beginnt nach der Schulregel in der Mollparallele (fis moll), die hier auch insofern eine schöne innere Berechtigung hat, als vom Bitten und Flehen die Rede ist. Bach gestaltet diesen Gedanken mit der ihm eigenen herzlichen Art, die jedem einzelnen Wort zum Recht verhilft:



vergißt aber doch nicht, gegen das Ende hin die Stimmung ins Ängstliche und Bedrückte umschlagen zu lassen: an jener Stelle nämlich, wo der Baß

auf e beharrt und die Violine ihre jetzt garnicht mehr fröhlich klingenden Arpeggien auf die absteigende Folge e dis d c bringt. Mit einer feinen, gleichsam nur wie zufällig gestreiften Wendung über den Dominantseptakkord auf „mir sein Wort verspricht" leitet Bach in den Anfang der Arie zurück. Ganz abgesehen von ihrer Poesie kann sie als ein Beispiel für die Freiheit und Selbständigkeit gelten, mit der große Meister wie Bach die so oft im Schematismus erstarrte da capo-Arie zu behandeln wußten.

Im Jahre 1733 hatte Bach mit der Übersendung der ersten Sätze seiner H moll-Messe beim Kurfürsten um Verleihung des Hofkapellmeistertitels nachgesucht. Erst nach drei Jahren aber wurde ihm diese ersehnte Ehre zuteil, nachdem er mit ungeschwächter Dienstwilligkeit dem Landesherrn Huldigung über Huldigung hatte zukommen lassen. Eine dieser Huldigungen war die Geburtstagskantate „Schleicht, spielende Wellen", im Oktober des Jahres 1734 vom Leipziger Collegium musicum aufgeführt. Weichsel, Elbe, Donau und Pleiße, die des Herrschers Lande durchströmen, treten mit Rezitativen und Glückwunscharien auf, — durchweg Musik ersten Ranges. Die Sopranarie „Hört doch der sanften Flöten Chor", dem Leipziger Pleißenfluß in den Mund gelegt, ist vielleicht die schönste von allen. Man möchte meinen, Bach habe alle Kraft zusammengenommen, um dem Kurfürsten zu zeigen, nicht nur daß gerade Leipzig eine ihm besonders treu ergebene Stadt sei, sondern daß da auch ein Musiker lebe, um den Sachsen und Polen sie beneiden könne. Es ist schier unbegreiflich, welche Klänge Bach aus der Zusammenstellung dreier Flöten, Sopran und Continuo herausholt, — Klänge von bestrickend zartem Kolorit, und dabei mit einer Schlichtheit und Natürlichkeit hingesetzt, als handle es sich um die Selbstverständlichkeit eines Naturprodukts. Diesem Kabinettstück mit einer Analyse beikommen, hieße den musikalischen Wohllaut auf akustische Reize zurückführen. Es ist eins der vielen Stücke aus Bachs Feder, die die Herrlichkeit der Musik, besser: des harmonischen Wohllauts feiern. Diese Absicht liegt schon im Text selbst ausgesprochen. Daß dabei der Textdichter (Picander) nicht einen „Chor der Geigen", der „Violen" oder „Oboen" als Symbol herangezogen hat, sondern einen „Flötenchor", hat in der besonderen Schätzung gerade dieses Instruments im 18. Jahrhundert seinen Grund. Das Sanfte, Schmeichelnde, Leidenschaftslose des Flötentons ist vor allem geeignet, das Gefühl für das sinnlich Schöne in der Musik zu wecken, noch dazu, wenn er wie hier in dreifache Klänge gespalten wird. Der Hörer des Bachschen Stückes wird in der Tat unwillkürlich und fortwährend zum „Lauschen" angeregt, zum angespannten Horchen auf diese „sich zu unzertrennter Harmonie verbindenden" Klänge, und kaum eine der Möglichkeiten, die die Kombination von Flöten und Sopran bot, ist unbenutzt geblieben. Da hören wir zunächst die Instrumente allein ihr liebliches, an den Hauptgedanken des „Italienischen Konzerts" erinnerndes Thema anstimmen, triomäßig, ohne beschwerenden Baß:

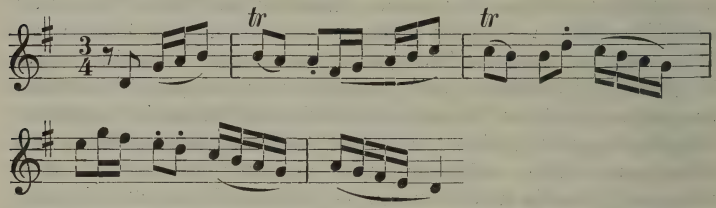


An ihm fiel den Zeitgenossen sicherlich jene rhythmisch-melodische Floskel im 2. Takt der ersten Flöte besonders auf, die man ihrer Herkunft wegen „lombardischen Geschmack" nannte. Dann schlingen sich die drei zarten melodischen Fäden zu Akkorden zusammen, vom Cembalobaß diskret unterstützt, bis die Singstimme ihren hellen Klang anhebt. Zuweilen bleiben die Flöten auf Haltetönen liegen und lassen dem Sopran den Vortritt, oder werfen das kleine Anfangsmotiv hinein, oder steigen in freundlichen Sextakkorden auf und nieder: welch ein Musizieren aus dem Vollen! Die Singstimme selbst — ursprünglich wohl von einer Thomanerkehle, nicht von einer Frauenstimme übernommen — lockt und schmeichelt gleich einer vierten Flöte und kann sich gar nicht genug tun, den Hörer in lieblichster Weise auf die harmonischen Tonwunder des Stückes aufmerksam zu machen.

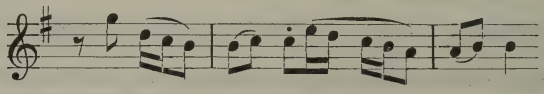
Sonate Gdur für Klavier und Gambe.

In Bachs Cöthener Zeit fällt die Entstehung der drei Gambensonaten Gdur, Ddur, Gmoll, vermutlich geschrieben für den am Hofe angestellten trefflichen Gambisten Christian Ferdinand Abel. Die beim Bachfest zum Vortrag kommende erste in Gdur ist das Ergebnis eines der vielen Experimente, die Bach mit eigenen, ursprünglich für andere Instrumente bestimmten Kompositionen vornahm. In diesem Falle hat sich ein Trio für zwei Flöten und Baß die überraschende Metamorphose in eine Gambensonate mit obligatem Klavier gefallen lassen müssen. Bach transponierte — was natürlich nur bei einem musterhaften doppelten Kontrapunkt des Originals möglich war — die zweite Flötenstimme einfach eine Oktave tiefer und übergab die Partie der ersten Flöte dem Klavier, womit eben nicht nur eine Änderung des Klangbildes, sondern auch des Verhältnisses der Stimmen zueinander verbunden war. Was früher Terzengänge waren, sind jetzt Sextengänge geworden, wo ehemals Sekundenvorhalte standen, stehen jetzt Septimenvorhalte usw. Wer den Tatbestand nicht kennt, wird natürlich der schönen Komposition ihre illegitime Herkunft nicht

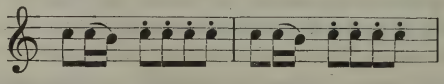
anmerken. Aber auch in der neuen Form ist der Duettcharakter scharf ausgeprägt. Die Gambe, dieses seltsame, weich abgetönte und durch seine zartere Resonanz vom Violoncell erheblich unterschiedene Klangwerkzeug, verstrickt sich im ersten Adagio mit der Diskantstimme des Klaviers in die reizvollsten melodischen Ranken, nichts ausführend, nichts unterlassend, was nicht auch der Partnerin vorzutragen möglich wäre. Das ist ein Singen herüber und hinüber, ein Schwelgen in der reinen Dreistimmigkeit nach echt Bachischer Weise! Fast ist man überrascht, wenn kurz vor dem Schluß der idyllische Ton einen Augenblick verlassen wird, die Gambe sich auf Trillern festsetzt und das Cembalo einem phrygischen Schluß zusteuert. Aber sogleich beginnt — einem schäferlichen Rokokotanz unter sonnigem Himmel vergleichbar — ein Allegro im Dreivierteltakt von bezwingender, fast Mozartscher Lieblichkeit:



Es wandert von Stimme zu Stimme nach Art eines Rondos, jedesmal, wenn es mit neuen, delikaten Kontrapunkten ausgestattet wiederkehrt, neues Entzücken weckend. In der Mitte stellt Bach, der Schalk, das Thema auf den Kopf:

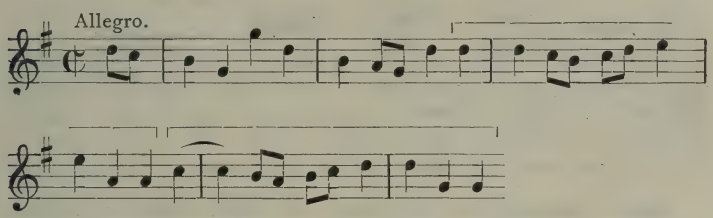


und verschont selbstverständlich auch den Baß nicht mit der Teilnahme am thematischen Spiel. Gegen das Ende hin ereignen sich eine Reihe humoristischer Zwischenfälle, darunter das eigensinnige Sichfestrennen des Klaviers auf der Formel:



während die Gambe ihren Weg abwärts beibehält; dann gleich darauf die schelmische Wiederaufnahme des Themas im Klavier und schließlich die beiden reizenden Engführungen. Das nun folgende Andante könnte als „Intermezzo" bezeichnet werden. Es hat das Amt, die Spannung des Hörers zu lösen und seinem Ohr frische Empfänglichkeit für den letzten Allegrosatz zu geben, der wie der vorhergehende in Gdur steht. Daher erscheint Emoll und eine durchaus ruhige, wellenförmige Bewegung. Das

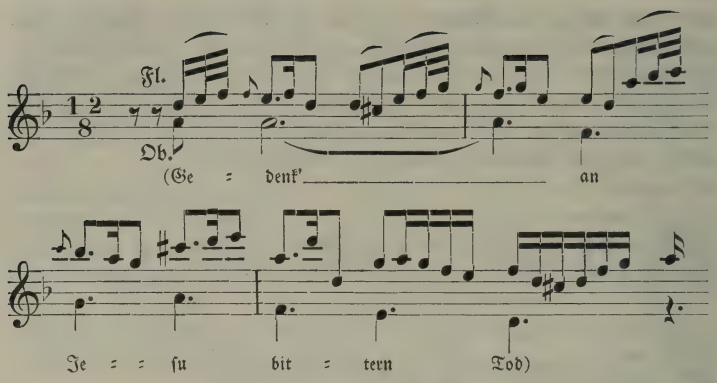
melodische Leben der Stimmen ist auf ein Mindestmaß reduziert. Fast interessiert nur das gegenseitige Nach- und Miteinander der Wellenfiguren, ja man könnte sich nach Art ähnlich stilisierter Begleitungen Bachscher Arioſi beinahe einen Text darüber gesungen denken. Nach 18 Takten hält die Bewegung inne, und es springt, ganz ähnlich wie zuvor, ein überaus keckes, abermals tanzmäßig gehaltenes Thema hervor:



dessen Verwertung nach denselben technischen Grundsätzen geschieht wie im ersten Allegro. Auch hier entzückt die unaufhaltsam fortströmende selbstständige Bewegung der Stimmen und die geistreiche Art, mit der Bach an allen Ecken und Enden die Motive des Themas hervorlugen läßt. Ernste Konflikte kommen nicht vor, wenn man nicht die öfters erscheinenden scharfen Sekundenvorhalte und das Hin- und Herwerfen des Dreiklangmotivs aus dem Hauptthema dazu rechnen will. In schönster Eintracht schließen alle drei Stimmen ihr unterhaltsames Tonspiel.

Duett „Gedenk' an Jesu bittern Tod".

Bach gehört nicht nur zu den Klassikern der Arie, sondern auch zu den Klassikern des Duetts und verdient neben Händel als ein selbständiger Förderer dieser Gattung einen Ehrenplatz neben den drei großen Italienern Steffani, Clari und Durante. Was insbesondere die Duette vieler seiner Kirchenkantaten zu eigenen und anziehenden Gebilden macht, ist, daß er den protestantischen Choral in irgend einer geistig bedeutsamen Weise mit hineinflicht. Das Duett „Gedenk' an Jesu bittern Tod" für Sopran und Alt entstammt der Choralkantate „Nimm von uns Herr, du treuer Gott" und kann als eins der schönsten Beispiele für eben jene Kunst Bachs gelten, Choralweisen in freiester Form mit eigenem Gedanken zu verschmelzen. Die hier benutzte Choralmelodie „Gedenk an Jesu bittern Tod" ist die zu „Vater unser im Himmelreich". Ihn spielt im Anfangsritornell die Oboe da caccia vor, begleitet vom Generalbaß und sehr schmerzlichen Sizilianorhythmen der Flöte, nämlich:

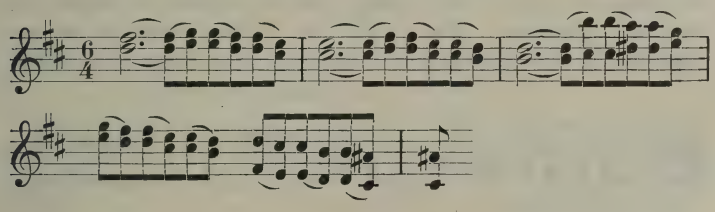


Alsbald tauschen beide ihre Rollen: der Choral erscheint in der jetzt fast ängstlich klingenden hohen Lage der Flöte, die Gegenmelodie im Alt der Oboe, ja später sogar im Baß. Daß diese Gegenmelodie nicht nur Schmerz im Sinne von Trauer um Jesus, sondern zugleich Reueempfindungen über eigene Schuld mit ausdrückt, liegt in den heftigen, unsteten Zuckbewegungen beschlossen und würde sich durch einen Hinweis auf die Reuestimmung Petri im „Erbarme dich" der Matthäuspassion noch besonders bestätigen, die ihren Ausdruck in ähnlichen Rhythmen findet. Genau so, wie es ihnen die Instrumente vorgemacht, singen nun auch die beiden Menschenstimmen ihre teils reuevollen, teils anklagenden Strophen. Sie teilen sich umschichtig in den Melodiestoff des (sehr frei behandelten) Chorals, spinnen ihn mit stark erregten, malenden Wendungen fort, schweigen dann, um der Instrumentenklage freien Lauf zu lassen, und beginnen von neuem. Das geschieht mit einer satztechnischen Meisterschaft ohne gleichen, mit dem Aufgebot einer fast verwirrenden kontrapunktischen Kunst, die dem Hörer zunächst weniger einleuchtet als dem, der die fünfstimmige Partitur überblickt. Nachahmung, doppelter Kontrapunkt und Kanon arbeiten sich fortwährend in die Hände. Und bei alledem: welch eine straffe, einheitliche Form, welch ein stimmunggesättigter Ausdruck in dem Auseinander- und Zusammengehen dieser vier reuemütigen Stimmenindividuen!

Violinsonate in H moll.

Bach schrieb seine Violinsonaten ausdrücklich für »Cembalo certato e Violino solo«. Damit wollte er andeuten, daß es sich nicht um jene Violinsonaten im engeren Sinne handle, in denen der Geiger die Hauptrolle, der Klavierspieler die Nebenrolle, nämlich als bloßer Akkompagnist spielte, sondern daß das Klavier in jeder Beziehung der Violine neben-

geordnet sei. Er arbeitete die im andern Falle der Improvisationskunst des Begleiters überlassene Partie der rechten Hand selbst aus, und zwar so, daß sich das Ganze zu einem Trio von drei klingenden Stimmen abrundete. Man sprach also logischerweise nicht von einem Duo, sondern von einem Trio. Die oben analysierte Gambensonate, deren Herkunft von einem Flötentrio feststeht, zeigt, nach welchen Grundsätzen dabei vorgegangen wurde[1]). Zuweilen allerdings hat Bach die strenge Triofassung durchbrochen und für vier klingende Stimmen geschrieben, am häufigsten in den Einleitungsadagien seiner Sonaten, die dadurch ein besonderes inneres Gewicht erhalten. Die Einleitung der Hmoll-Sonate ist ein solches Stück. Baß und Violine gehen ihren eigenen Gang, während in der rechten Hand des Klavierspielers zwei Stimmen zu Terzen- und Sextengängen verkoppelt sind. Diesen beiden Stimmen übergibt denn auch Bach gleich von Anfang an den Vortrag des thematischen Hauptgedankens, einer schwermütigen, klagenden Melodie folgender Fassung:

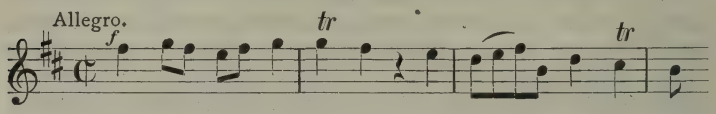


Es liegt etwas ungemein Rührendes in diesen zögernd dahingleitenden, immer und immer wieder von neuem ansetzenden Terzen- und Sextengängen, in ihrem schrittweisen Fallen und mühsamen Emporklimmen bis zur Höhe des 11. Taktes und darüber hinaus, vor allem, weil der Baß so gar nicht gewillt scheint, mitzuklagen. Die Violine setzt erst im 5. Takt ein. Ganz verwundert, weiß sie zunächst das rechte Wort nicht zu finden: lang gesponnene, unbewegliche hohe Töne, mit ein paar kolorierenden Anhängen versehen, sind das einzige, was sie dem erregten Partner entgegenzustellen vermag. Erst als die Modulation die Dominante fis erreicht, versteht sie seine Lage und ergreift nun ihrerseits die klagenden Sextenmotive, die im selben Augenblick im Klavier verschwinden. Von nun an ist hauptsächlich die Violine der klagende Teil, während die übrigen Stimmen in unruhigen, beständig auf- und abwärts strebenden Motiven den seelischen Untergrund malen, auf dem die allgemeine Depression erwächst, — rein kontrapunktisch und auf das wunderbare akkordische Leben hin betrachtet, ein Kabinettstück Bachscher Sonatentechnik.

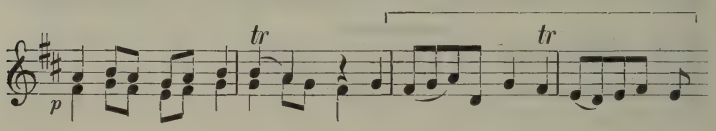
---

1) Über die mancherlei Besonderheiten der alten Aufführungspraxis, die noch nicht auf den Hammerklavierton rechnete und daher in vielem von der heutigen abwich, vergleicht man am besten das Vorwort W. Rusts im 9. Bande der Bachausgabe.

Im Allegro (𝄵) nun kommt der Affekt, der sich im Adagio so überschwenglich nach allen Seiten hin ausgebreitet hatte, gleichsam zum Stehen: es ist einer Arie vergleichbar, zu der das Vorangegangene das Rezitativ bildete. Bach knüpft sogar direkt motivisch an: die ersten Noten des übrigens leise an Tartinische Melodik erinnernden Hauptthemas:

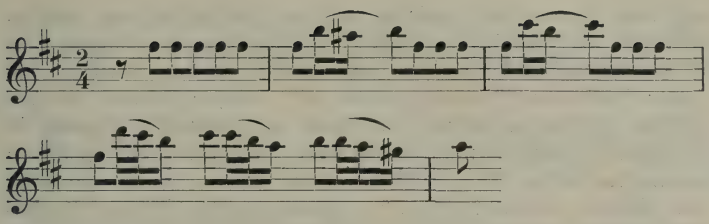


stimmen mit dem Terzenmotiv des Adagios überein. Nach Triovart setzt das Klavier, das sich von jetzt an auf Zweistimmigkeit beschränkt, im 5. Takte mit dem Thema in der Dominante ein, und es entspinnt sich ein lebhaftes motivisches Wechselspiel, wobei der herbe Mollklang jedoch keinen Augenblick verlassen wird. Erst nachdem sich alle drei Stimmen auf einem energischen Hmoll-Schluß vereint, beginnt ein Gefühl der Linderung aufzukeimen. Bach erregt diesen Eindruck ebenso einfach wie schön mit der Durversetzung des Hauptthemas und beigegebenen Terzen:



Insbesondere deutet die innige Wendung bei ⌐— darauf hin, daß schließlich doch alles gut auslaufen werde. Aber solche hoffnungsfreudigen Momente sind zunächst noch spärlich. Trotzdem schließt der Satz nach einer höchst bewegt gestalteten Durchführung mit einer gewissen stolzen Geste.

In das Reich des Friedens und der Idylle führt das Andante. Die Tonart ist Ddur geworden, und mit ihr erhellt sich die Stimmung. Nicht die leiseste Spur mehr eines trüben Gedankens. Alle Lieblichkeiten, die der Triosatz nur bietet, hat Bach hier mit vollen Schalen ausgegossen, alle Reize erschöpft, die das abwechselnde Zusammengehen der Melodie in süßen Terzen und Sexten, das gegenseitige Übersteigen der Stimmen, das Vormachen und Nachahmen, das Gegeneinanderführen selbständiger Melodien nur immer zu erzeugen fähig sind. Das Zeitalter des Rubens gefiel sich darin, sogenannte Liebesgärten zu malen, in denen selige Paare in blühender Landschaft, Amoretten und Tauben im Gebüsch, lustwandeln. Es möchte kaum eine schönere Musik geben, den Zauber solcher sonnbeschienenen arkadischen Liebesgärten widerzuspiegeln, als dieses wohllautgesättigte, schmeichelnde Andante der Hmoll-Sonate. Bach beschließt sie, indem er zur Ausgangstonart zurückkehrt, aber die gewonnene frohe Stimmung durchaus festhält. Das Thema des durch Reprise in zwei Teile zerfallenden Satzes (Allegro):

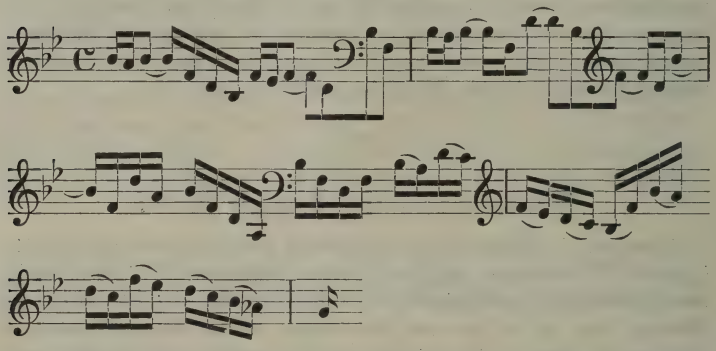


mutet anfangs etwas kurios an und gemahnt an jene gewissen Hahn- und Hennenthemen, aus denen Geiger wie Uccellini und J. Jak. Walther, aber auch Klavierspieler wie Poglietti und Rameau Fugen und Capricen zu entwickeln liebten. Jedenfalls ist es in bester Laune konzipiert, und die ganze Art der Durchführung — besonders da, wo das erst hüpfende, dann kollernde Thema im Baß erscheint — verrät, daß Bach den Hörer unbedingt mit freundlichen Eindrücken entlassen wollte.

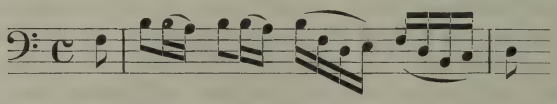
Brandenburgisches Konzert Nr 6.

Unter den in Cöthen 1721 entstandenen sechs Konzerten »accomodés à plusieurs instruments«, die Bach für den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg schrieb, nimmt das sechste und letzte insofern eine eigene Stellung ein, als es für ein Violensextett mit Cembalobegleitung geschrieben ist. Zwei Viole da braccio, zwei Gamben, ein Violoncell und Violone (Kontrabaß) nehmen teil, also die Vertreter des Ernsten, Gewichtigen unter den alten Orchesterinstrumenten. Das verleiht der Komposition schon rein klanglich eine besondere Eigenart. Mochte bereits zu Bachs Zeit, wo längst die Violinen als führende Melodieinstrumente über die älteren Violen triumphiert hatten, diese Besetzung als ungewöhnlich empfunden werden, um wieviel mehr heute, da wir uns des verschleierten Violen- und Gambenklangs so ziemlich ganz entwöhnt haben. Ein romantisches Halbdunkel liegt über dieser wunderbaren Komposition ausgebreitet, ein Stimmungszauber, wie ihn etwa das Innere gothischer Kathedralen zur Dämmerzeit erregt. Dazu kommt die verschlungene polyphone Arbeit und die von Bach höchst eigentümlich ausgeprägte Stilisierung des Werkes als „Konzert". Es handelt sich hier nicht um ein Konzert gewöhnlichen Schlages, in dem ein oder zwei Instrumente einem voll besetzten Tutti gegenüberstehen, sondern um ein beinahe schon den Begriff „Kammermusik" streifendes Stück, in dem — mit Ausnahme vielleicht der den Baß bildenden Stimme — ein jedes Instrument zu seiner Zeit mit markanten Soli heraustritt. Bach soll einmal, nach Forkels Überlieferung, das Wesen polyphoner Kompositionen durch das Bild einer zu ernsten Gesprächen versammelten Gesellschaft erklärt haben, in der jeder einzelne

mit seiner Meinung bald allein auftritt, bald widerspricht, bald bestätigt, dann aber auch schweigt, um andere zu Worte kommen zu lassen. Das 6. Brandenburgische Konzert kann recht eigentlich als der ideale Typ eines solchen symbolischen Tondialogs gelten: reife, bejahrte Männer gleichsam sind es, die hier zu ernsten Diskussionen zusammentreten. Dennoch ist die Form des Konzerts nicht zu verkennen. Das zeigt sich in der Bevorzugung der beiden lebhaft geführten hohen Violen, die als bewegliche Wortführer in allen drei Sätzen das Thema angeben. Während die Vertreter der tieferen Stimmlagen sich auf breiter, gemächlicher Achtelbegleitung festlegen, stimmen jene den Hauptgedanken an, eine in grandiosen Bögen sich hebende und senkende Melodie:

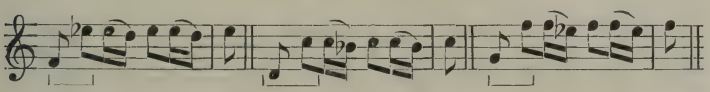


die sofort im Abstand eines Viertels von der zweiten Viola kanonisch (!) gebracht wird: es kam wohl Bach darauf an, nicht nur seine vollendete kontrapunktische Kunst, sondern auch den gewaltigen Umfang der Violen ins rechte Licht zu stellen. Unaufhaltsam in gebrochenen Linien auf- und absteigend und auf eine sehr breite harmonische Basis gestellt, gibt dieses Vorspiel zu verstehen, daß der Gang der Diskussion so bald nicht abgebrochen werden wird. Ein kräftiger Schluß auf der Tonika beendet das Tutti und führt in die konzertierenden Soloepisoden über. Hier werden nun auch die Gamben lebendig und werfen ein neues, schäkerndes Thema auf:

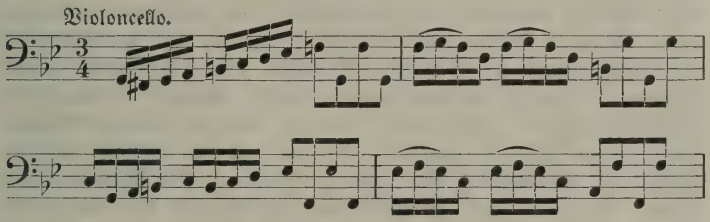


das zwar dem Hauptthema entlehnt ist, diesem gegenüber aber weniger obstinat, ja geradezu scherzhaft klingt. Sofort geht alles auf diesen Vorschlag der zweiten Gambe ein. Es entspinnt sich ein köstliches Dialogspiel, in dem alles, was an beiden Themen irgend selbständige motivische Bedeutung hat, in- und durcheinander geflochten wird. Vor allen andern

erregt zeigt sich die erste Viola, die durchaus an ihrem ersten Thema festhalten will und dabei, gleichsam warnend, mit dringlichen Auftakten in hoher Lage wie:

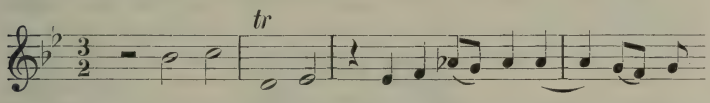


eine reizende Geschwätzigkeit entfaltet. Die vollkommene Ruhe und Fassung der übrigen Instrumente, ihr behagliches, fortwährendes Einfallen mit dem biederen Achteltutti bringt dazu einen feinen Gegensatz. Jedesmal, wenn die Violen mit einem neuen Solo heraustreten, gibt es auch neue Motivkombinationen, zu denen die Gamben oder das Violoncell einen lustigen Baß setzen, z. B. in der Mitte bei der Wendung nach G moll:



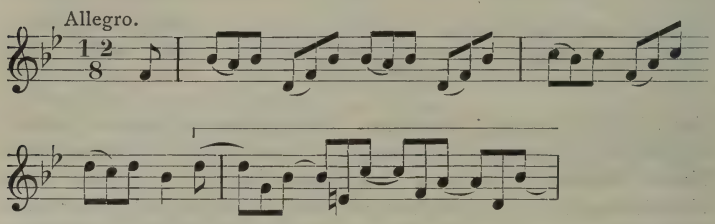
Und so geht nach einer glänzenden Wiederholung des Anfangstuttis der unterhaltsame, meisterlich geformte Satz zu Ende.

Das Adagio besteht aus einem Zwiegesang der beiden Violen, zu dem das Violoncell einen bewegten Kontrapunkt figuriert. Weich und innig klingt das Thema:



weich und innig auch der aus gleitenden Achteln bestehende Gegensatz, mit dem es vom Schwesterinstrument begleitet wird. Nur dreimal erscheint es in Moll und biegt die sanfte Elegik auf Augenblicke in Melancholie und Trauer um. Mit vortrefflicher Wirkung ist die hohe Lage der Instrumente benutzt: sie gerade ist es, deren gedecktes, etwas belegtes Kolorit an die Klangfarbe der menschlichen Altstimme erinnert und das Sinnbild eines rezitierten Dialogs ohne Worte hervorruft. Als gegen das Ende zu die Stimmung trüber und trüber zu werden droht und selbst das Violoncell aus seiner Viertelbewegung heraus in ausdrucksvolle Achtel übergeht, läßt Bach das Ganze auf einem fragenden Schluß mit phrygischer Wendung und Fermate Halt machen: ein Zeichen, daß sofort das Allegro zu beginnen hat. Dieses selbst ist ein Stück von ausgesprochener

Munterkeit, — allerdings keiner Violinenmunterkeit, sondern einer gemessenen, wie sie der Viola zukommt. Wiederum sind Tutti und Soli klanglich und thematisch scharf gesondert. Vom Tuttithema:



gewinnt namentlich die zweite Hälfte mit den Synkopen Bedeutung. Die erste Soloepisode der Bratschen ist anfangs nichts anderes als eine figurative kanonische Umspielung des Hauptthemas, ein scherzhaftes Sichjagen beider Stimmen, löst sich aber sehr bald — dort, wo auch das Violoncell mitzumachen anfängt — in freie Bildungen auf. Nach jedem neuen Tuttieinwurf werden die konzertierenden Violen mutiger: sie sprudeln in Sechzehntelpassagen, gebrochenen Akkorden, aufschießenden Dreiklangsfolgen dahin, stellen sich gegenseitig Vorhalte und sind scheinbar nur mit Mühe vom Tuttiorchester im Zaune zu halten. — Der Eindruck dieses Satzes steht hinter dem des ersten kaum zurück. Ist er verrauscht, so klingen im Hörer noch lange seine anmutigen Themen und schaukelnden Rhythmen nach als ein Zeichen, daß wahre, echte Volkstümlichkeit auch nach Jahrhunderten ihre Frische und Unmittelbarkeit nicht verliert.

Zweites Chor-Konzert.

Johannespassion.

Die Johannespassion, so wie sie heute vorliegt und aufgeführt zu werden pflegt, ist das Ergebnis einer zweifachen, von Bach selbst vorgenommenen Um- und Durcharbeitung. Sie wurde noch in Cöthen geschrieben mit der Aussicht einer Aufführung in Leipzig und kam, wenn nicht alle Anzeichen trügen[1]), schon am Karfreitag des Jahres 1723 unter Bachs Direktion dort zur Aufführung. Man nimmt an, daß es mit der Fertigstellung sehr eilig gewesen ist, so eilig, daß er sich nicht einmal mit einem geeigneten Dichter in Verbindung setzen konnte und auf eigene Hand unter Anlehnung an das gefeierte Passionsgedicht „Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus" des Hamburger Ratsherrn Brockes die lyrischen Partien des Werkes zusammenstellte. Daher kommt es, daß gerade an dem Teile, der die Arien und arioſen Einlagen umfaßt, von Bach am meisten gefeilt worden ist und noch heute an ihm, gegenüber den entsprechenden Stücken der Matthäuspassion, gewisse Zeichen der Verlegenheit zu erkennen sind. An der Hand des Rustschen Vorworts im 12. Bande der Bachausgabe ist es leicht, sich die Urgestalt der Passion, wie sie bei der Erstaufführung in Leipzig erklungen sein mag, zu rekonstruieren und sich zu überzeugen, daß Bachs vermutlich letzte Bearbeitung tatsächlich der inneren Geschlossenheit des Organismus ungemein förderlich wurde.

Sollte der Gegensatz umschrieben werden, in dem die Johannespassion zu der sechs Jahre jüngeren Matthäuspassion steht, so müßte bei einem Vergleich der beiden Evangelien, bei einer Untersuchung des tiefen Unterschieds ihrer Passionsberichte begonnen werden. Indem Bach an die Diktion des Johannesevangeliums anknüpfte, wurde er von selbst auf einen bestimmten geistigen Grundplan gewiesen, der sich ändern mußte, als er später die Matthäuspassion entwarf. Denn während diese in voller Breite auch die Abendmahls- und Jüngerszenen am Ölberg mit aufnimmt, beschränkt sich jene auf die Darstellung der eigentlichen Leidenstage und fängt da an, wo der erste Teil der Matthäuspassion aufhört. Schon

1) Vgl. Bernh. Friedr. Richters Nachweise im Bachjahrbuch 1905, S. 61 ff.

damit ist von vornherein nicht nur eine ganz andere innere Entwickelung der Szenenfolge, sondern auch eine andere Färbung der Charaktere bedingt.

Über diese Verschiedenheit der äußeren Anlage hinweg hat Bach aber auch die beiden getrennten Geisteswelten der Evangelisten scharf herausgehoben. Matthäus ist der weicher empfindende, schonungsvoller berichtende, Johannes der feurigere, den das dramatische Detail interessiert, der nicht zurückschreckt, auch die kleinsten Bosheiten der Gegner zu überliefern. Infolgedessen nehmen in der Johannespassion Bachs die realistischen Volkschöre einen viel breiteren, die betrachtenden Chöre dagegen einen fast verschwindenden Raum ein. Die dialogischen Partien sind nüchterner, sachlicher, besonders in der Verhörsszene, wo stärker ergreifende Worte nur gelegentlich fallen; es fehlen die immerhin milden Töne, die einzelnen Gestalten in der Matthäuspassion wie etwa Pilatus und seinem Weibe in den Mund gelegt sind; es fehlen auch die mancherlei Andeutungen von Naturstimmungen, die dort zu so wunderbaren Sätzen Anlaß gaben, und vor allem: Christus selbst ist ein ganz anderer wie hier. Schon daß wir ihn in den ersten Szenen der Matthäuspassion am Abendmahlstische, von Glorie umflossen, kennen lernen, bestimmt wesentliche Züge seines Charakters, und Bach hat alles hinzugetan, um uns den Begriff eines wahrhaft göttlichen Dulders nahe zu bringen (Violinenakkorde!). Der Christus der Johannespassion Bachs dagegen ist zunächst Mensch und in dieser Menschlichkeit von den übrigen äußerlich nicht unterschieden. Außerdem führt ihn der Evangelist höchst wortkarg, zumeist mit erregter, zurechtweisender Rede ein, was Bach seinerseits nicht mildern konnte, sondern wegen der Bildlichkeit der Ausdrücke (vgl. Rez. Nr. 26) eher verstärken mußte. Und wie wir am Anfang ohne weitere Vorbereitung, ohne ein einziges vorangegangenes Wort der Liebe und Weisheit aus dem Munde Christi gleich in die Mitte des listigen Verräterspiels versetzt werden, so hören wir auch kein inbrünstiges „Eli, eli" am Schlusse der Tragödie, sondern ein einfaches, hinsterbendes „Es ist vollbracht". Das alles zusammengenommen, bringt in die Johannespassion einen strengeren, herberen Zug. Bach war sich dessen bewußt. Hätte er einen Dichter zur Verfügung gehabt, so würde dieser Zug vielleicht durch das Einschieben mehrerer Arioso gemildert oder wenigstens abgeschwächt worden sein. Die Matthäuspassion enthält deren 10, die Johannespassion in der letzten Redaktion aber nur 2, so daß schon damit eine Reihe lyrischer Ruhepunkte ausfallen. Ebenso steht es mit den betrachtenden Arien, deren Zahl in beiden Werken im Verhältnis von 15 zu 8 steht. Die Zahl der Choräle dagegen hält sich in beiden Werken ziemlich die Wage.

Es erscheint vielleicht nicht überflüssig, um den äußeren Organismus der Passion hervortreten zu lassen und die Genußfähigkeit zu steigern, ihren Inhalt nach den Hauptstücken kurz zu skizzieren. Obwohl die Passion zu Bachs Zeit gewöhnlich in zwei Teilen aufgeführt wurde — mit Predigt und stillem Gebet in der Mitte — und auch die Johannespassion diese Zweiteilung zeigt (Pause nach Nr. 20 in der üblichen Zählung der Stücke),

erscheint es heute doch empfehlenswert, eine durch den Stoff selbst gebotene Gliederung in drei Absätze vorzunehmen, zumal dadurch der unverhältnismäßig lange zweite Teil bessere Übersichtlichkeit gewinnt. Die wesentlichen Bestandteile der Passion würden demnach folgende sein.

Johannespassion.

Nr. 1. Chorprolog: „Herr, unser Herrscher".

I. Teil. Verrat.

2.—6. Evangelium (Rez., Chöre).
7. **Choral**: „O große Lieb" (Melodie „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen").
8. Evangelium (Rez.).
9. **Choral**: „Dein Will geschehe" (Mel. „Vater unser im Himmelreich").
10. Evangelium (Rez.).
11. **Arie** (Alt): „Von den Stricken meiner Sünden".
12. Evangelium (Rez.).
13. **Arie** (Sopran): „Ich folge dir gleichfalls".
14. Evangelium (Rez.).
15. **Choral**: „Wer hat dich so geschlagen" (Mel. „O Welt, ich muß dich lassen").
16.—18. Evangelium (Rez., Chor).
19. **Arie** (Tenor): „Ach, mein Sinn".
20. **Choral**: „Petrus, der nicht denkt zurück" (Mel. „Jesu Leiden, Kreuz und Pein").

II. Teil. Verurteilung und Kreuzigung.

21. **Choral**: „Christus, der uns selig macht" (Eigene Melodie).
22.–26. Evangelium (Rez., Chöre).
27. **Choral**: „Ach großer König" (Mel. „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen").
28.—30. Evangelium (Rez., Chor).
31. **Arioso** (Baß): „Betrachte, meine Seel".
32. **Arie** (Tenor): „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken."
33.—39. Evangelium (Rez., Chöre).
40. **Choral**: „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn" (Mel. „Machs mit mir, Gott").
41.—47. Evangelium (Rez., Chöre).
48. **Arie** (Baß) **mit Chor**: „Eilt, ihr angefochtnen Seelen".
49.—51. Evangelium (Rez., Chor).
52. **Choral**: „In meines Herzens Grunde" (Mel. „Valet will dir geben").

III. Teil. Tod und Begräbnis.

53.—55. Evangelium (Rez., Chor).

56. **Choral**: „Er nahm alles wohl in acht" (Mel. „Jesu Leiden, Kreuz und Pein").

57. Evangelium (Rez.).

58. **Arie** (Alt): „Es ist vollbracht, o Trost".

59. Evangelium (Rez.).

60. **Arie** (Baß): „Mein teurer Heiland, laß" **mit Choralchor**: „Jesu, der du warest tot" (Mel. „Jesu Leiden, Kreuz und Pein").

61. Evangelium (Rez.).

62. **Arioso** (Tenor): „Mein Herz, in dem die ganze Welt".

63. **Arie** (Sopran): „Zerfließe, mein Herze".

64. Evangelium (Rez.).

65. **Choral**: „O hilf, Christe, Gottes Sohn" (Mel. „Christus, der uns selig macht").

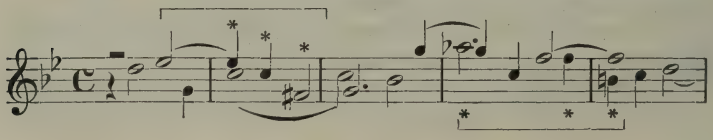
66. Evangelium (Rez.).

---

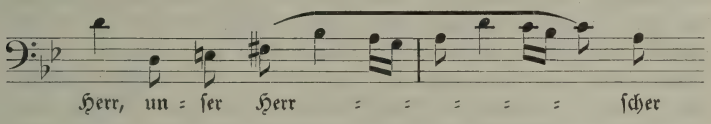
67. Chorepilog: „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine".

68. Schlußchoral: „Ach Herr, laß dein' lieb' Engelein" (Eigene Melodie).

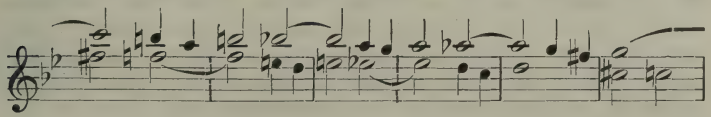
Aus Gründen, die mit ihrer Entstehung zusammenhängen mögen, hat Bach in der Johannespassion auf die Doppelchörigkeit verzichtet und auch sonst die Dimensionen der Sätze nicht so ins Ungeheure wachsen lassen wie in dem jüngeren Schwesterwerke. Dem großen Chorprolog „Herr, unser Herrscher" indessen ist trotz der verhältnismäßig kleinen Mittel (vierstimmig, Streichorchester mit Flöten- und Oboenchor) der Stempel eines Monumentalstückes aufgeprägt. Er versieht das Amt der alten traditionellen Passionseinleitungen, das Volk nachdrücklich auf das Kommende aufmerksam zu machen. Welch ein Schritt aber von der kurzen, ernsten Einleitung der Johannespassion Heinrich Schützens (1665) bis hin zu Bachs mächtigem Chorbild! Bei der Konzeption sind anscheinend eine ganze Anzahl verwandter Vorstellungen zugleich wirksam gewesen, voran die der göttlichen Majestät und Herrlichkeit, dann die des Gedankens „Ruhm in allen Landen", von denen die grandiosen Choranrufe und das gewaltig Wogende des Orchesters stammen, als drängten fortwährend neue Völkermassen in das Heiligtum. Daneben klingt die Passion selbst direkt mit herein in Gestalt des von den Holzbläsern gebrachten Doppelmelodienzuges:



dessen unter sich scharf sich reibende Dissonanzen mit denen des takt- oder halbtaktweise zu neuen dissonanten Akkorden fortschreitenden Streichorchesters Wirkungen von unheimlicher Gewalt ergeben. Erst im 17. Takte des Vorspiels hören wir wieder den ersten konsonanten Akkord. Bemerkenswert dabei ist, daß Bach schon hier — genau wie später in der Einleitung der Matthäuspassion — den breiten Charakter eines Riesenprologs mit Hülfe eines in Stakkatonoten aufgelösten Orgelpunkts (auf g) erreicht. In das dunkle, unablässige, nur auf Augenblicke durchbrochene Dahinwogen des Orchesters setzt der Chor im Augenblick der höchsten Steigerung seine wuchtigen, aber wie aus bedrückter Seele kommenden „Herr — Herr — Herr!", gefolgt von mühsam aufstrebenden Sechzehntelfiguren, die er dem Orchester entlehnt. Ein neues Motiv, das im zweiten Teile des Chors (auf den Worten „Zeig uns durch deine Passion") geradezu als Passionsthema verwendet wird, tritt bei der zweiten Durchführung der Worte „Herr, unser Herrscher" auf:



Gleichzeitig stocken die Streicher, und die Holzbläser gehen zu einem neuen, jetzt mehr bedauernd klingenden Thema über. Damit ist der thematische Gehalt des Satzes erschöpft. Bach wandelt ihn — immer unter marschmäßig fortgehenden Achteln der Bässe — von Takt zu Takt, dreht und wendet die Stimmen und kann sich nicht genug tun, den Hörer durch schneidende Dissonanzen zu erschrecken. Vor allem merkwürdig ist die Stelle, wo zu den lebhaft imitierenden Stimmen auf „dessen Ruhm in allen Landen" die Holzbläser in chromatisch modulierenden Sequenzen immer tiefer steigen:



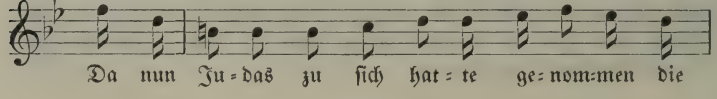
Eine Wendung nach der Dominante bildet den Abschluß und leitet in das da Capo des Anfangs über.

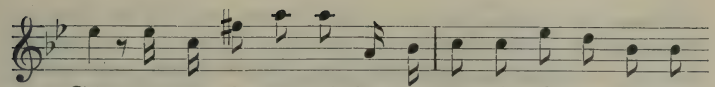
Damit ist die Pforte geöffnet, durch die wir auf den trübe erleuchteten Schauplatz der Passion blicken. Wir tun es, welchem Bekenntnis wir auch angehören, mit einer Art Beklemmung; denn diese Einleitung hat alles, was an weltlichen Tand erinnert, fortgenommen, und noch bis weit in den ersten Teil der Passion hinein lastet der Druck dieses bohrenden G moll-Satzes auf dem Gemüte.

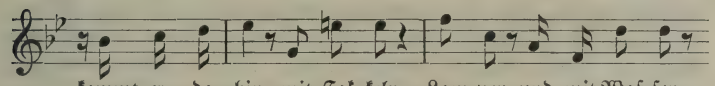
I. Teil. Verrat.

Die Entwickelung des eigentlichen Dramas ist im folgenden in der Hauptsache auf die schlagfertig eingreifenden Chöre der Juden gestellt. Bach hat sie, auch in den andern beiden Teilen, nicht alle einzeln mit besonderer Musik bedacht, sondern verfährt so, daß er ein- und denselben Chorsatz unter entsprechender Modifikation der Vokalpartien, teilweise auch der Orchesterbegleitung, je zweimal bei gleichen oder verwandten Szenen benutzt. In dieser Weise korrespondieren die Chornummern 3 und 5, 23 und 25, 29 und 46, 34 und 50, 36 und 44, 38 und 42, sodaß also zwei mal 6 Chöre über das gleiche Themenmaterial gearbeitet sind. Selbstverständlich geschah das nicht aus Bequemlichkeit oder aus Eile des Fertigstellens; denn Bach kopierte die früheren Sätze nicht einfach, sondern nahm sich beim Anpassen an den neuen Text ebensoviel Zeit als er vermutlich zur Niederschrift völlig neuer Musik gebraucht hätte. Durch diese thematischen Beziehungen wird vielmehr der Eindruck des Organischen in bedeutendem Maße erhöht und dem Gefühl des Zerstückeltseins vorgebeugt, das gerade angesichts der vielen kleinen Chorepisoden leicht entstehen konnte. Zugleich dient das Verfahren zur Charakteristik der Gruppen. Diese Hohenpriester und Schriftgelehrten, diese jüdischen Volksmassen bestehen aus Leuten, die entweder nur dem Buchstaben oder ihrem Instinkt nachgehen, deren geistiger Horizont also beengt und beschränkt ist. Was sie sagen, das sagen sie ohne viel Umstände, ohne Nachdenken, und da sie einer allgemeinen Suggestion unterliegen, sprechen sie mechanisch nach, was andere ihnen vorgesagt. Es lohnt sich, die identischen oder ähnlichen Chöre daraufhin anzusehen und zu vergleichen, um Bachs scharfe psychologische Beobachtungsgabe zu bewundern. Dafür bietet freilich der zweite Teil bessere Gelegenheit als der erste, der nur zwei solcher kurzen identischen Chorrufe enthält.

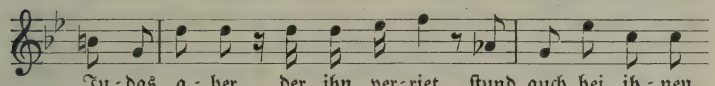
Zunächst liegt das Schwergewicht auf dem rezitativisch geführten Dialog, den Evangelistenbericht eingeschlossen. Der Evangelist der Bachschen Johannespassion ist eine Gestalt für sich. Eine Gestalt, die man, je länger man sie kennt, nicht nur lieber gewinnt, sondern geradezu lieben lernt. Ein Stück Johannesjüngertum in persona scheint uns mit ihm gegenüberzutreten: ein Mann mit höchst beweglichem Temperament, feurig, lebhaft, der die Dinge von der leidenschaftlichsten Seite ansieht und in Momenten der Entscheidung eine beinahe extatische Glut der Begeisterung an den Tag legt. Manchmal ists, als wolle er seines Amts als Erzähler überhaupt vergessen und, selbst hingerissen, in den Gang des Schicksals eingreifen. Schon gleich in den ersten Sätzen, die Bach ihn hat sprechen lassen, tritt seine aufs Dramatische gerichtete Kampfnatur hervor, etwa hier:

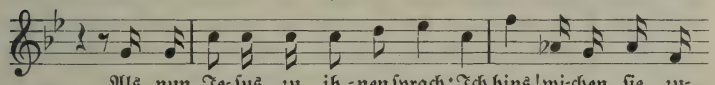


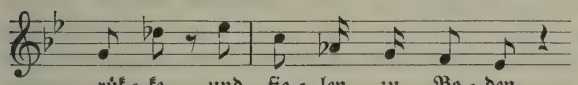




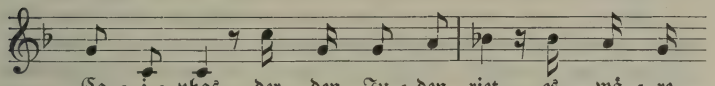
oder in noch feineren, ſogar (bei „ſtund auch bei ihnen") das Sarkaſtiſche betonenden Wendungen hier:

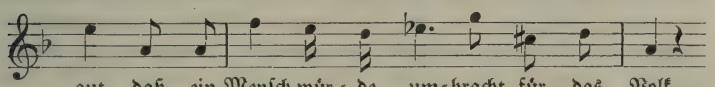






Nicht ein einziger Satz in des Evangeliſten Munde, der nicht mit der vollſten Lebendigkeit eines Augenzeugen rezitiert würde. Vielfach wird Bach ſogar zum perſönlichen Ausleger des objektiven Bibelwortes, etwa wenn er bei folgendem Satze oſtentativen Nachdruck auf das Wort „Menſch" legt:





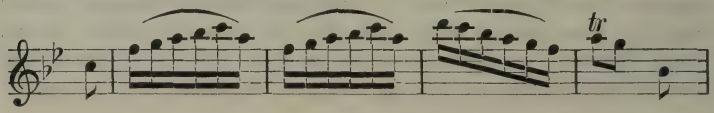
Das Bibelwort betont hier: „daß ein Menſch umgebracht würde", nämlich an Stelle vieler. Bach muß eine andere Gedankenverbindung gehabt haben, ſonſt wäre die exzeptionelle Stellung des Wortes falſch. Sie läßt nur die eine Deutung zu: Bach habe hervorheben wollen, daß Caiphas einen Augenblick von Jeſu göttlicher Sendung überzeugt geweſen und den Juden geraten habe, nicht ihn, den angeblichen Gott, ſondern einen Menſchen, d. h. einen andern, zu töten. Ob dieſe Schönfärbung des Caiphascharakters durch Bach mit den Ergebniſſen der theologiſchen

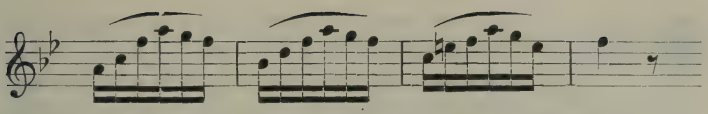
Forschung im Einklang steht oder ehemals stand, wird freilich schwer zu entscheiden sein. Das Beispiel mag eins für die vielen der Evangelistenrolle sein, aus denen ungezählte Züge zum geistigen Porträt Bachs zusammenzutragen sind. Besondere Berühmtheit hat von je die ergreifende Episode (im Rez. Nr. 18) genossen, in der der Evangelist das Weinen des reuigen Petrus schildert, besser: wo er selbst zu weinen beginnt, eine Stelle, die deshalb doppelt unmittelbar wirkt, weil der Hörer gerade aus dem Munde des Evangelisten solche herzerschütternden Töne nicht erwartet.

Die wenigen Sätze, die Christus in diesem Teile zu sprechen hat, haben jene würdevolle Diktion, die von der Matthäuspassion her bekannt ist, und bei der natürlich ebenfalls jedes Wort, jede Silbe, mit Hingabe an seinen Ort gestellt ist. Bach mochte bedauern, in diesem Falle nicht mehr solcher göttlichen Reden in Musik setzen, ja seinem Jesus nicht einmal ein inniges Arioso widmen zu können. An einer Stelle, es ist im Rezitativ Nr. 8, scheint er das selbst dadurch zu bekennen, daß er die Worte „soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat" wiederholt, — ein im Bereiche des Rezitativs seltener Fall.

Die drei Arien des ersten Teils fallen nacheinander dem Alt, Sopran und Tenor zu. Die beiden ersten (Nr. 11, 13) sind in auffällig nahe Nachbarschaft geraten und stören sich gegenseitig, so daß bei Aufführungen hier und da die eine von beiden, gewöhnlich die Altarie, preisgegeben wird. Diese Altarie „Von den Stricken meiner Sünden", ein gedämpftes, in vorwurfsvollem Tone an sich selbst gerichtetes Stück, betrachtet die Lage Christi, der soeben gebunden wurde, in ziemlich rationalistischen Versen. Aus den „Sündenstricken" und „Lasterbeulen" — Brockes hatte sogar „der Laster Eiterbeulen" geschrieben — weht uns ein Stück unverfälschter Hamburger Dekadenzpoesie entgegen. Aber wie immer, wenn Bach eine Altstimme beschäftigen will, ihm Gedanken von besonderer Ausdruckskraft kommen, so auch hier. Das leise Andeuten des „Bindens" besorgen die Oboen, während die Singstimme sich tief, ja allzu tief und allzu lange in ihren trüben Affekt hineingräbt und nicht müde wird, die für den heutigen Geschmack gegenstandslos gewordenen Worte vorwurfsvoll und mitleidig schluchzend zu wiederholen.

Frischer und lebensvoller, auch innerlich besser begründet, mutet die Sopranarie „Ich folge dir gleichfalls" an, die unmittelbar nach den Evangelistenworten „Simon Petrus folgete Jesu nach" einsetzt. Vielleicht aber, daß sie mit ihrer sonnigen Lebensfreude, mit ihren reizend tändelnden Flötenritornellen:



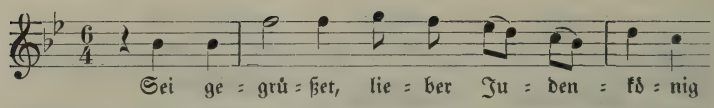


und den halb scherzhaft gemeinten Malereien auf „ziehen und schieben“ doch etwas verfrüht erscheint und die dunkle Passionsstimmung unnötig verfärbt.

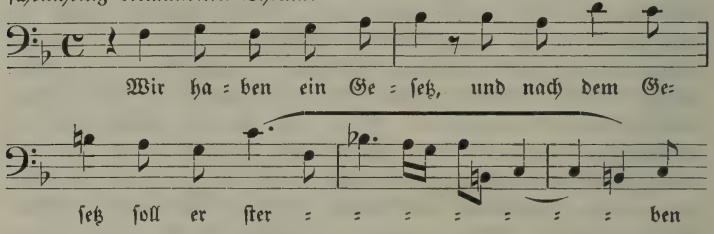
Unbedingt sicher dagegen steht die Tenorarie „Ach mein Sinn“ an ihrem Platz als Fortsetzung jenes schönen, bereits erwähnten Klage-adagios des Evangelisten nach Petri Verleugnung. Natürlich nicht Petrus selbst singt diese Arie, ebenso wenig wie er an der analogen Stelle der Matthäuspassion aus einem Bassisten plötzlich zum Altisten wird und das „Erbarme dich“ mit Solovioline anstimmt, sondern der an den Vorgängen lebhaft teilnehmend gedachte Sünder, indem er sich seiner eigenen Petrusgesinnung bewußt wird. Es ist eine rührende Selbstanklage, in der Bach mit bewundernswerter Freiheit und technischer Mühelosigkeit so ziemlich alle seelischen Regungen bloßgelegt hat, die ein reuiges Gewissen in dergleichen Augenblicken durchkreuzen. Fast wie eine dramatische Person steht der Solist da, Mitleid erregend in höchstem Grade, dazu begleitet vom süß schmachtenden, bald lauter, bald leiser werdenden Ton der Violinen und tonsymbolischen „Zähren-Motiven“. Bach läßt nun einen schlichten Choral folgen und beschließt damit den ersten Teil.

II. Teil. Verurteilung und Kreuzigung.

Die Fäden des Dramas ziehen sich enger zusammen. Jesus ist gefangen. Es beginnt die Untersuchung dieses höchsten aller irdischen Gerichtsfälle. Jetzt greift auch das Volk, die „Turba“ der älteren Passion, entscheidend in das Rädergefüge der Handlung ein, und Bach freut sich, die mancherlei Typen von Bosheit, Hinterlist, Schadenfreude, Wut und Heuchelei in recht satten Farben malen zu können. Mit dramatischem, fast Shakespeareschem Scharfblick für die Schwächen der Menschen legt er in den Chorsätzen dieses Teils die Motive bloß, die die Menge leiten, und benutzt dabei die der Musik gegebene Möglichkeit, spontane seelische Regungen mit äußerster Schärfe und Wahrheit wiederzugeben, um das Lügengewebe der Meinungen, den Zwiespalt zwischen Reden und Fühlen bei den Juden mit erschreckender Deutlichkeit aufzudecken. So sind beispielsweise im Chore „Wäre dieser nicht ein Übeltäter“ die herauf- und hinabgezogenen chromatischen Schritte, die überspannten Tiraden auf „überantwortet“, die frech herausgestoßenen „nicht“ musikalische Pinselstriche originellster Art, oder im folgenden Sätzchen „Wir dürfen niemand töten“ die von den beiden „Kreuzige“ der Matthäuspassion her bekannten, wie Gejohle klingenden Flötenfiguren, dann weiterhin die despektierliche Begrüßung des Judenkönigs mit:



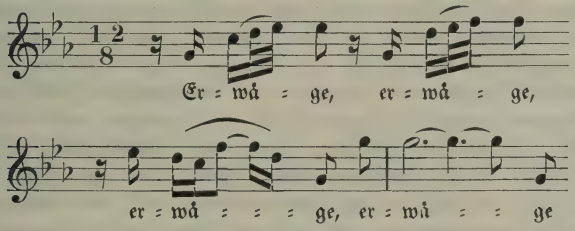
in der jede einzelne Stimme sich wie zur Begleitung eines halb täppischen, halb ordinären Ringeltanzes anschickt, oder endlich die beiden Kreuzige-Chöre (Nr. 36, 44), deren tolles rhythmisches Durcheinander weit brutaler wirkt als das viel gesittetere in der Matthäuspassion, mit dem es das charakteristische Hauptmotiv teilt. Bekannt und vielbelobt als Muster feiner Charakterisierungskunst ist ferner der fugierte Judenchor mit seinem scheinheilig deklamierten Thema:



das dann später mit charakteristischen Varianten bei „Lässest du diesen los" wiederholt wird. Es sind das alles durchschnittlich nur kurze Sätze, Sätze aber, von denen ein jeder ins Schwarze trifft, und die allen, die zum erstenmal an die Passion herantreten, die schöne und unvergleichlich genußreiche Aufgabe stellen, sich mit ihren tausend kleinen offenen oder verborgenen Geniezügen vertraut zu machen. Wollte man Bach darüber hinaus noch ein besonderes Lob machen — das er freilich nicht nötig hat — so wäre es dies, daß er in vollendetster Weise die Grenzen des polyphonen Stils respektiert hat. Da dieser Stil von Natur aus immer und unbedingt die Kategorie des Erhabenen vertritt, so bedarf es eines besonders feinen Gefühls, wenn es gilt, auch das Komische und Niedrige mit den Mitteln dieses Stiles zu charakterisieren. In dieser Kunst hatte Bach wohl nur in Händel einen Rivalen, während kleinere Geister wie Telemann oder Mattheson sehr oft übers Ziel hinausschossen und in Fällen ähnlicher Art ins Karikierende fielen. Daß dementsprechend gerade auch bei Bach der Vortrag diesen Grenzen des Schönen und Maßvollen angepaßt sein muß, versteht sich von selbst, und es wäre verkehrt und stillos, wollte ein Dirigent — wie es vorgekommen ist — diese realistischen Turbachöre allen Ernstes im Sinne von naturalistischer Pöbelmusik vortragen lassen.

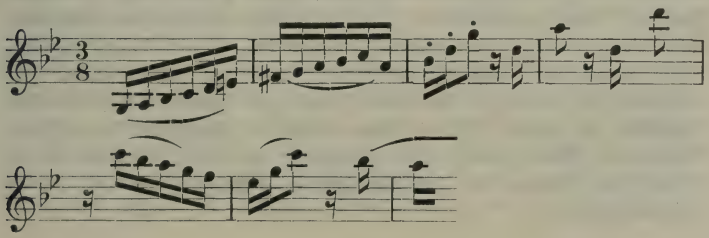
An Solostücken verzeichnet dieser Teil nur drei. Zunächst das wundersam dunkel abgetönte Baßarioso „Betrachte, mein Seel", dessen Stimmungsgehalt weit über den schwülstig bilderreichen Text hinausdeutet und von Bach durch die eigentümliche Besetzung von Orgel, Laute und zwei Viole d'amore gehoben wurde. Dann die Tenorarie „Erwäge,

wie sein blutgefärbter Rücken", in der gleichfalls zwei „Liebesviolen" beschäftigt sind. Der Text stammt auch hier größtenteils wieder von Brockes. Des Dichters Vergleich zwischen Christi blutgefärbtem Rücken und dem Regenbogen des Heils (bei Bach anfangs durch „Himmel" ersetzt) scheint ehemals große Anziehungskraft auf die Musiker besessen zu haben. Wohl kein einziger, auch Bach nicht, hat verschmäht, ihn rein musikalisch wiederzugeben, am plumpsten Mattheson, der die entsprechenden Zweiunddreißigstelnoten seiner (handschriftlich erhaltenen) Komposition hier mit derart halbkreisförmigen Balken versah, daß auch die Augen das Bild verstehen konnten. Auch Bachs Partitur sieht reichlich bunt und phantastisch aus, doch geht er insofern feinfühliger ans Werk, als er mit den tonsymbolisch wiedergegebenen Gesichtsbildern des Regenbogens und der Wasserwogen das zuvor vom Evangelisten angeschlagene Motiv der Geißelung (ein Sechzehntel mit zwei Zweiunddreißigstel verbunden) als Grundlage nimmt:

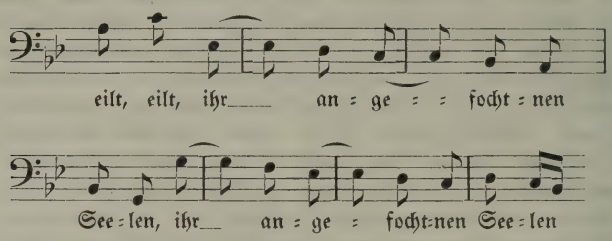


Das ungemein schwierige und lange Stück ist sicherlich eins der seltsamsten von Bach, auch nach Seiten des Ausdrucks. Es klingt vortrefflich und kann für Bachs schrankenlose kontrapunktische Kunst im intrikatesten drei- und vierstimmigen Satze ein Musterbeispiel sein; darüber hinaus aber, besonders im Rahmen der Passion und gerade an der Stelle, wo es steht, wird es nur mehr als Kuriosum entgegengenommen werden können.

Das dritte Solostück „Eilt, eilt, ihr angefochtnen Seelen" ist eine Baßarie mit eingestreuten Chorrufen. Anknüpfend an das unmittelbar vorher gefallene Wort „Golgatha" des Evangelisten, bildet sie eine Aufforderung an die Gläubigen, sich immer und jederzeit der geistigen Bedeutung dieses Orts der Erlösung und des Heils zu erinnern. Bach hat das „Eilen" zum Ausgangspunkt genommen:

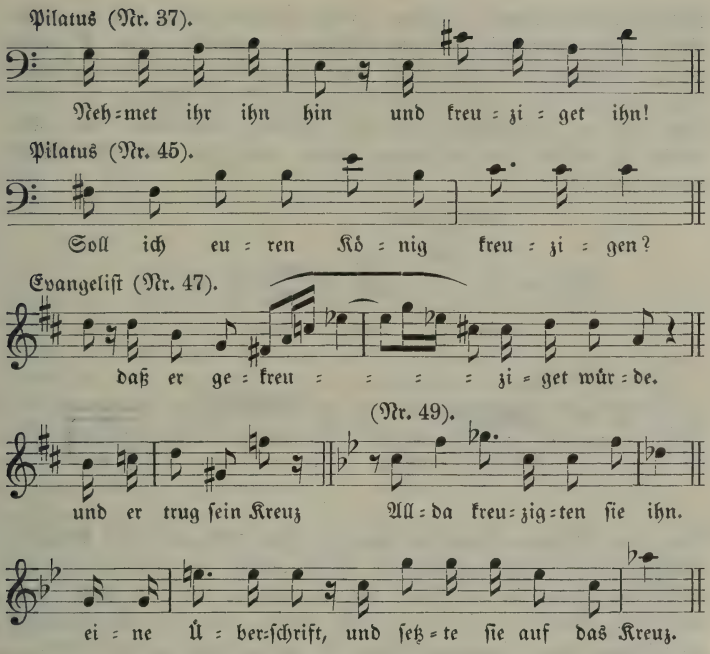


und auch in der Singstimme das hastige Auf und Ab der gläubigen Seele nachdrücklich betont. Eigentümlich ist die Deklamation der Worte „ihr angefochtnen Seelen“:



die, weil nichts bei Bach ohne zureichende innere Ursache geschieht, mit der Vorstellung des Angefochtenseins, also einer momentanen Verdunkelung des Bewußtseins, in Verbindung zu bringen ist. Es lebt im übrigen viel freudige Glaubenszuversicht in diesem Baßstück und seiner überschwenglichen musikalischen Bilderfülle. Die erregten, schon im ersten Ritornell erscheinenden Fragemotive „Wohin?“ des dreistimmigen Chors bringen eine besondere dramatische Nuance hinzu. Sie erinnern an das allerdings in andern Dimensionen gehaltene Frage- und Antwortspiel im Einleitungschor der Matthäuspassion. Ganz glücklich wird man seine Wahl hier in der älteren Passion nicht nennen können, weil Bach sowohl vorher wie nachher vermieden hat, auf das von Brockes und später auch von Picander so liebevoll geschilderte Verhältnis der allegorischen „Tochter Zion“ zur Gemeinde der Gläubigen einzugehen. Auf dieses allein aber bezieht sich der Dialog beider Gruppen. Das hindert natürlich nicht, die Nummer als eine der großartigsten und spannendsten unter den Sologesängen der Johannespassion zu schätzen.

Aus der Evangelistenpartie sei nur einiges Allgemeine hervorgehoben. Sie ist hier im Mittelteil insofern von besonderer Bedeutung, als ihr das fortwährende Vermitteln zwischen den vielen sprechenden und dialogisierenden Parteien zufällt, — ein anstrengendes, nicht ganz leichtes Amt! Es bedarf der äußersten Intelligenz des Sängers, im Ausdruck die richtige Mitte zu finden zwischen Stellen nebensächlich berichtenden, leidenschaftlich forttreibenden und mit lyrischer Empfindung gesättigten Inhalts. Das Umschlagen von einen ins andere geschieht zuweilen innerhalb weniger Takte, z. B. in den Nummern 26, 28, 30, deren letzte berühmt geworden ist durch die malerische Schilderung des Geißelns. Im einzelnen sind auch hier eine Fülle kleiner und großer deklamatorischer Feinheiten zu finden. Wieviel Varianten allein führen die sehr oft vorkommenden Worte „Kreuz“ oder „kreuzigen“ mit sich je nachdem sie im Munde des Pilatus oder des Evangelisten erscheinen! Es seien einige zusammengestellt.

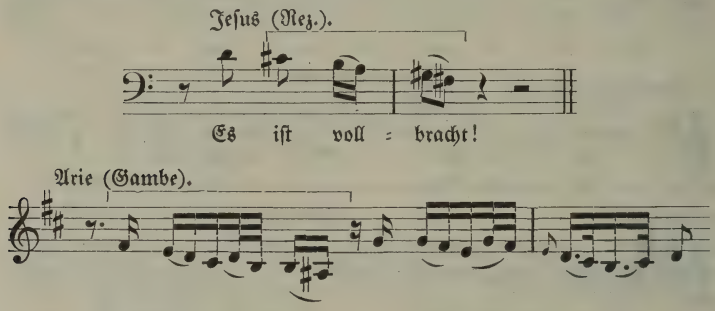


Die Szenen, in denen Jesus von Pilatus verhört wird (von Nr. 26 an), sind ungemein spannend geführt und wirken wegen der Menge der Details, die das Evangelium mitzuteilen weiß, fast aufregender als die an der gleicher Stelle stehenden der Matthäuspassion.

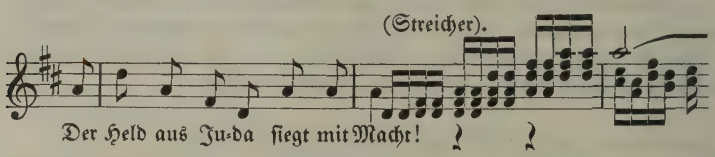
III. Teil. Tod und Begräbnis.

Für die bereits oben betonte Ausführlichkeit des Johannesevangeliums in bezug auf Nebenumstände ist bezeichnend, daß es sogar die Worte der um Christi Rock würfelnden Kriegsknechte überliefert, Worte, die Matthäus vollkommen ignoriert. Dieses von Bach mit unverhältnismäßiger Breite und sichtlicher Behaglichkeit ausgeführte Sätzchen — die drolligen Violoncellfiguren bilden eine köstliche Folie zu dem Geschrei der ungebildeten Söldnerschar! — ist das letzte, mit dem der Hörer unmittelbar an den Ereignissen teilnimmt. Was darauf folgt, gehört durchweg dem Bericht, dem rezitativischen Dialog und der Betrachtung an. Wie schon angedeutet, nehmen die wenigen vom Johannesevangelium überlieferten Kreuzesworte keine so zentrale, ihren Schimmer über ganze Partien hinwegwerfende Stellung ein wie die in der Matthäuspassion. Alles verläuft ohne besondere klangliche oder melismatische Ausschmückung. Das bedeutet natürlich eine Aufforderung an die Sänger, dieses Wenige mit dem Aufgebot ihrer

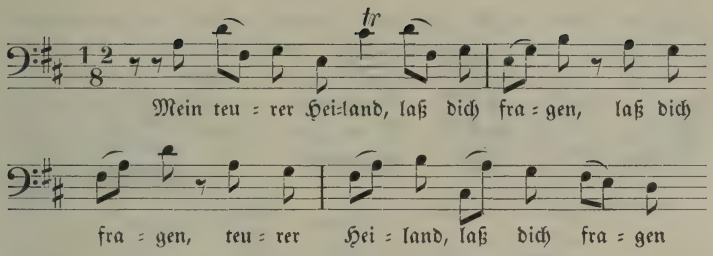
höchsten Ausdruckskunst zu geben. Bach empfand aber, daß an diesen Stellen vertiefende lyrische Ruhepunkte doppelt notwendig seien. Er zeigte einen glücklichen Griff, als er das letzte Kreuzeswort vom Alt auffangen und in einem Arioso „Es ist vollbracht, o Trost für die gekränkten Seelen" wunderbar mild und tröstlich durchführen ließ. Der vibrierende dunkle Ton der Gambe bringt etwas wie müde Abendstimmung hinein.



Nur eine Altstimme konnte es sein, der Bach diese von tiefer Erregung nachzitternden Seufzer anvertraute. Doch plötzlich überkommt sie's wie wilde Verzückung: der da starb, war ein Sieger über Tod und Leben, ein Held! Ein Vivace in Ddur bricht herein, elementar und stark, von eben diesem zuvor so melancholischen Alt fanfarenmäßig angekündigt:

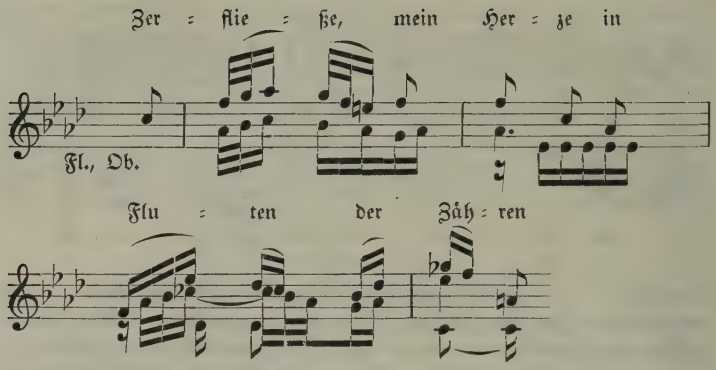


eine Stelle, die auffallend an Händel erinnert. Diese Siegesmusik aber, von der Solostimme eingehend erläutert, ist nur eine Vision und schwindet so plötzlich wie sie gekommen. Die letzten Takte verhallen wieder in Hmoll mit dem schwermütigen Gambenklang und der jetzt beinahe weltvergessen hingesprochenen Wiederholung des „Es ist vollbracht". Daß die ergänzenden rezitativischen Schlußworte „Und neigte das Haupt und verschied" erst nach dieser Einlage, also getrennt vom letzten Kreuzeswort, erscheinen, muß man als Zugeständnis an den nicht immer einwandfreien Mechanismus der oratorischen Passion überhaupt hinnehmen. Auch an das Neigen und Verscheiden heftet Bach sofort eine Einlage, nämlich die Baßarie „Mein teurer Heiland, laß dich fragen", die in schmeichelnden, kosenden Motiven eine Zärtlichkeit entwickelt, wie sie in Baßstücken für gewöhnlich nicht zu finden ist:

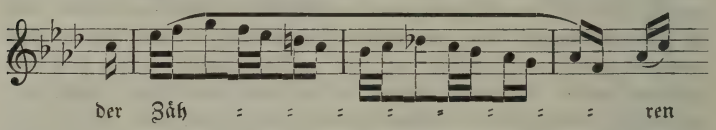


Dazu singt — am besten etwas entfernt vom Solisten aufgestellt — ein vierstimmiger Chor den Choral „Jesu, der du warest tot". Das Symbolische der Kombination ist aus einer ähnlichen Vorstellung heraus zu erklären wie das Schlußstück der Motette „Fürchte dich nicht" (siehe oben S. 63 f.): der Choral als Sinnbild christlicher Zuversicht und Glaubensstärke schwebt als Trost über allen Zweifeln, die das Menschenherz bewegen. Hier in der Baßarie, wo der Gläubige den toten Christus mit der Frage bedrängt: Kann ich nun das Himmelreich ererben? und in dem geneigten Haupt auch wirklich ein „Ja" zu sehen meint, — aber doch nur zu sehen meint, ist es der Choral, der an Stelle mündlicher Zusicherung die völlige Gewißheit der Sündenvergebung aufsprießen läßt. Dergleichen doppelte Vorstellungsreihen im Hörer rege zu machen, war ein Kennzeichen des älteren „Geistlichen Dialogs", wie ihn Schütz, Hammerschmidt und andere pflegten und aus dem auch Bach seine Form und Technik herleitete.

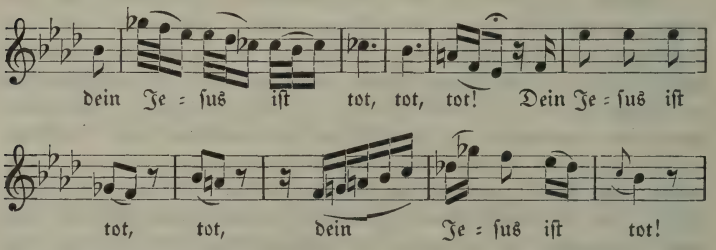
Nachdem Alt und Baß ihre Empfindungen über den Tod Jesu geäußert, bleiben noch Tenor und Sopran übrig. Denn die Schar der Gläubigen stellte sich Bach durch Solisten der vier menschlichen Stimmlagen vertreten vor, der Grund, warum er sie auch in der Matthäuspassion an gleicher Stelle („Nun ist der Herr zur Ruh gebracht") noch einmal unmittelbar nacheinander zu Aussprüchen zusammentreten läßt. Nachdem der Evangelist die wunderbaren elementaren Vorgänge nach dem Tode erzählt, steht ein Tenor auf mit „Mein Herz, in dem die ganze Welt", um in äußerst scharf umrissenen deklamatorischen Akzenten und unter Teilnahme des gesamten vor Erregung bebenden Orchesters die niederschmetternde Frage an die Gemeinde zu richten: Was willst du, angesichts des für dich gestorbenen Christus, deines Ortes tun? Zur Antwort findet sich niemand bereit, wohl aber glaubt ein Sopran hinweisen zu müssen, daß Reuetränen das einzige sind, was in diesen Augenblicken als Zeichen der Demut am Platze ist: „Zerfließe, mein Herze in Fluten der Zähren, dem Höchsten zu Ehren". Die Arie strömt über von leidenschaftlichem Ergriffensein. Schon die ersten Takte, wo der Baß schweigt und Soloflöte mit Oboe da caccia allein der Singstimme als schwankender Halt beigegeben sind, zeigt den Zustand wirklichen Aufgelöstseins:



Solche auf- und niederschlagenden Zweiunddreißigstel auf gutem Taktteil sind die spezifischen Seufzermotive Bachs. Figuren wie diese:



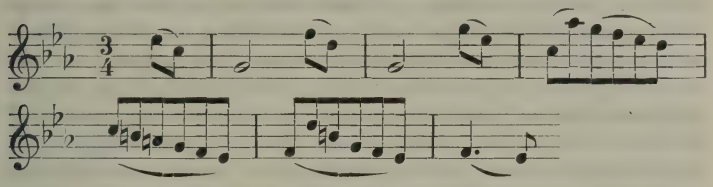
kehren fast notengetreu in den Zährenmotiven des „Erbarme dich" der Matthäuspassion wieder. Den Höhepunkt erreicht der Affekt im Mittelteile bei den Worten:



Doch ist der Schmerz durchaus weich und weiblich ausgedrückt; die unablässig schmachtenden Terzen und Sexten der Blasinstrumente deuten sogar darauf hin, daß der Anbruch des Zeitalters der Empfindsamkeit nicht mehr allzu lange auf sich warten ließ.

Die letzten Ereignisse des Dramas, die Kreuzabnahme und Bestattung, sind dem Evangelisten übergeben, der bis zum letzten Takte sein bewegliches Temperament behält. Damit ist die Passionshistorie beschlossen, und es folgt, als Seitenstück zu der großen Chöreinleitung, ein Chorepilog „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine", der Grab- und Trostgesang zugleich ist. Als Bestandteil der Passion war er in solcher oder

ähnlicher Form längst traditionell geworden. Seine innere Verwandtschaft mit dem der Matthäuspassion springt in die Augen und läßt sich bis in Details hinein verfolgen, nur ist der letztere breiter, ruhiger, gefaßter gehalten. Das vom Orchester vorgespielte Ritornellthema:



wird in Varianten vom Chore aufgenommen und mit sehr bewegter, dissonanzenreichen Stimmführung weitergesponnen, auffälligerweise aber mit Umgehung der Paralleltonart Es dur, die dem Schlußsatze der Schwesterpassion so wundervoll tröstliche Lichter verleiht. Hierdurch und durch die unruhigen, beständig auf- und abwogenden melodischen Linien, die selbst bei „ruht wohl" nur wie gezwungen einen Augenblick verweilen, bekommt der Satz einen leidenschaftlichen Charakter, der als Abschluß der voraufgegangenen seelischen Erregungen psychologisch recht wohl erklärbar ist. Nur am Ende des Mittelteils, der bei den Worten „Das Grab, so euch bestimmt ist" den Baß aussetzen und die übrigen Stimmen sehr zaghaft musizieren läßt, erscheint, aber ebenfalls nur auf einen Augenblick, das sehnlichst erwartete Es dur.

Den wirklichen Schluß der Johannespassion macht indessen nicht dieser Chor, sondern ein Choral, nämlich die erste Strophe des alten, sinnigen Sterbeliedes „Ach Herr, laß dein' lieb' Engelein" in köstlicher Harmonisierung. Er ist das Schlußglied eines ganzen Kranzes von Chorälen, die Bach nach der Sitte der Zeit an entsprechenden Stellen der Passion eingelegt hat, im ganzen elf. Damit wurde die innige Beziehung der oratorischen Passion, die ja zugleich Gottesdienst war, zur Gemeinde hergestellt, und diese selbst fand gegebenenfalls Gelegenheit mit einzustimmen. Ob Bach in Wirklichkeit jedesmal alle elf Choräle hat singen lassen, möchte freilich zu bezweifeln sein. Bei heutigen Aufführungen wird es sich aus künstlerischen wie praktischen Gründen empfehlen, eine Auswahl zu treffen, zumal sich drei von den benutzten Choralmelodien wiederholen, nämlich von „Herzliebster Jesu" (Nr. 7, 27), „Christus, der uns selig macht" (Nr. 21, 65) und von dem Stockmannschen Liede „Jesu Leiden, Kreuz und Pein" (Nr. 20, 56), das auch in die Arie Nr. 60 eingeflochten ist. Es sind ausnahmslos und von jeder Seite aus betrachtet herrliche Stücke, wahre Wunderwerke kühnen vierstimmigen Satzes; dabei von einem inneren Leben, von einer Inbrunst und Leidenschaft durchglüht, die keinen Zweifel lassen, daß gerade die Wurzeln des Chorals von allen andern am weitesten in die Tiefe des Bachschen Gemütslebens hinabreichten.

So steht denn die Johannespassion mit ihrer trotzigen Realistik, ihrer glutvollen Leidenschaft und äußersten Konsequenz in der Behandlung der Charaktere als ein Monumentalwerk höchster Ordnung da, zur Ehre nicht nur dessen, der es schuf, sondern auch zur Ehre des sacrosankten Stoffes Viele von uns, die wir heute mit Bachs Werken aufzuwachsen pflegen, kommen wohl in die Jahre, da sich die Auffassung der Passionshistorie geradezu nach Bachs beiden Schöpfungen regelt und wir kraft der seelischen Substanzen, die sie uns vermitteln, nicht anders können, als die erhabenen Gestalten bewußt oder unbewußt durch das Temperament und die Seele Bachs zu sehen. Sie ergänzen sich beide aufs herrlichste. Die Matthäuspassion möchte vielleicht diejenige sein, die uns den Christustyp am göttlichsten und verklärtesten zeigt und das Erlösungswerk am feierlichsten symbolisiert, wogegen die Johannespassion geeignet ist, die Auffassung der Menschengestalt Christi zu bestimmen und die Größe und Furchtbarkeit der Leidenschaften hervortreten zu lassen, mit denen das verkörperte Ethos zu kämpfen hatte.

Dr. Arnold Schering.

Festgottesdienst.

Kantate „Wo gehest du hin?"

Die Festgottesdienstkantate „Wo gehest du hin" gehört zur Liturgie des Sonntags Cantate: aus dessen Evangelienperikope Joh. 16, 5—15 (Christus geht hin, der Tröster wird kommen) greift sie die Frage heraus, die Jesus an den Jüngern vermißt, und legt sie dem heutigen Christen als Gewissensfrage an sein Herz und in den Mund, an den oft raschen Wechsel von lachendem Glück und letzter Stunde mahnend. Wie das Werk textlich in einer Reihe ganz gleich gebauter Poesieen hängt, die Bach komponiert hat, so auch musikalisch: der einfach behandelte Schlußchoral z. B. steht denen der Johannespassion nahe und der Mittelchoral den Orgeltrioarbeiten Bachs in seinen ersten Leipziger Jahren, so daß Spittas Datierung um 1725 das richtige treffen wird. Während Bach in andern Kantaten dieser Textgattung das beginnende Bibelwort gern als Chor komponiert hat oder objektiv als Arioso, gibt er es hier als subjektive Baßarie: „Wo gehest du hin?" fragt unsre Gewissensstimme unaufhörlich in der Tiefe suchend, in kurzen wo? wohin?, in längeren sich hin und her windenden Melismen auf gehest, schließlich mit einem großen Sextaufwärtsschritt über der Dominante als offene Frage aufhörend; die Unruhe wird noch empfindlicher dadurch, daß sich die Arie vorwiegend aus dreitaktigen Perioden zusammensetzt und immer in den beiden ersten Takten die Instrumente auf das erste Achtel pausieren, als ob sie zauderten, welche Richtung sie einschlagen sollten. Ganz im Gegensatz dazu ist die folgende

Tenorarie in ihrem Hauptteil ein melodisch innig und ruhig verflochtener Satz — vielleicht Bearbeitung einer Instrumentaltriokomposition —, der den Enschluß des fest gewordenen Herzens verkündigt; nur im Seitenteil blickt sie auf jene Frage zurück, aber nicht mehr unruhig besorgt, sondern so tief erwägend, daß sie auf Grund kommt: wohl brechen die Selbstanrufungen stark hervor, aber Gehen wird musikalisch gehaltener versinnlicht, und Kleinode Bachscher Kunst sind die Stellen zu den Worten „so liegt mir die Frag' im Sinn" und der warme Es durschluß[1]) auf das letzte: wo gehst du hin? An dieses Bekenntnis der einzeln singenden Vorbeterseele schließt der Mittelchoral die Bitte aller um Erhaltung in der Festigkeit, um Verharren in Glaubensbeständigkeit, gewiß ursprünglich als Orgeltriosatz gearbeitet: die unisonen Streicherläufe und die Baßfiguren huschen hintereinander wie beunruhigende Schatten in der Tiefe, aber über ihnen zieht das Gebet der Choralweise dahin, in langsamer Stetigkeit sich durchsetzend, wenn auch oft harmonisch kühn eingestellt; die volle Bedeutung dieses Satzes, liturgisch wie künstlerisch, ist wohl nur zu erleben, wenn die Gemeinde, wie zu Bachs Zeit, leise einstimmt. Ein kurzes Baßrezitativ unterbricht scheinbar, verbindet aber vielmehr das vorangegangene mit dem Schlußteil der Kantate, deklamatorisch und harmonisch Takt für Takt von Bachs Künstlerhand geschrieben; auf das „ganz unvermut" am Schluß mit seinen eine None herabstürzenden Intervallen und den unvermuteten verminderten Septimenakkord dazu statt eines Tonikaschlusses sei aufmerksam gemacht. Es folgt — eine letzte große Ausweichung — die merkwürdige Glücksarie für Alt in B dur: wie ein Menuett hebt sie an, und zwischen den so melodisch fließenden Stellen flittern und kichern die Instrumente wie das lachende Glück selbst, aber schon die Sexte zu Beginn des Gesanges, statt der Terz der Einleitung, bringt eine ernste Note in das heitre Spiel „Man nehme sich in Acht!" und so gern der Komponist das lachende Glück wieder vor uns tanzen läßt, auch im Gesang, so eindringlich erhebt er doch dazwischen fortwährend die Warnerstimme tonleiteraufwärts, und im Nebenteil verwandelt sich das Glücksgeflitter in Sorgenwölkchen, die von allen Seiten der verwandten Molltonarten heranziehen. So kann die erste Strophe des Liedes „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende" den ernsten Ausklang bilden und sich doch im Gebet zu einem vertrauenden Schlußdurakkord erheben: „machs nur mit meinem Ende gut". Der Choral bedeutet nicht nur die Stimmung der Gemeinde, sondern die evangelische Kirchgemeinde singt wirklich die Oberstimme des Chorquartettes mit und sagt so Ja und Amen zu der ganzen Kantate.

Dr. Rudolf Wustmann.

---

1) Mattheson: „Es dur hat viel pathetisches an sich; will mit nichts als ernsthaften und dabei plaintiven Sachen gerne zu tun haben, ist auch aller Üppigkeit gleichsam spinnefeind". Bach-Jahrbuch 1911 S. 65.

Die Neue Bachgesellschaft.

Wenn sich eine fast 1000 Mitglieder zählende künstlerische Vereinigung durch einen Zeitraum von vierzehn Jahren hindurchgerungen hat, ist ihre Existenzberechtigung zweifellos erwiesen. Zugleich aber erweckt sie auch ein allgemeines Interesse für das, was sich im Laufe der Jahre innerhalb ihres Wirkungskreises zugetragen hat. Am 27. Januar 1914 feierte die Neue Bachgesellschaft den vierzehnten Jahrestag ihrer Gründung. Ein glücklicher Stern leuchtete über ihrer Geburtsstunde und begleitete ihre Jugend: die Alte Bachgesellschaft. Nach 50jähriger Wirksamkeit hatte diese im Jahre 1900, gerade 150 Jahre nach dem Tode Johann Sebastian Bachs, mit der Vollendung des 45. Bandes der kritischen Gesamtausgabe ihre Mission als erfüllt erachtet und die Tätigkeit eingestellt. Von den vielen glänzenden Namen, die im Jahrzehnt ihrer Gründung als Leiter oder Mitglieder verzeichnet waren, standen zwar jetzt nur mehr wenige da, aber groß war noch immer der Stab derer, die sie in den letzten 30 Jahren begleitet und durch alle Fährnisse hatten steuern helfen: Martin Blumner, Friedr. Chrysander, H. v. Herzogenberg, Sal. Jadassohn, Jos. Joachim, Jul. Kniese, Herm. Kretzschmar, Rob. Radecke, K. Reinecke, Bernh. Scholz, G. Schreck, Franz Wüllner u. a., während Phil. Spitta, der Biograph des Meisters, bereits 1894 von den Lebenden abberufen worden war. Jetzt, nach Vollendung des monumentalen Werkes zweier Generationen, erhob sich die Frage: Ist mit dem Abschluß der Gesamtausgabe das Letzte für Joh. Seb. Bach getan? Ist das vollbracht, was Deutschland und die gebildete Welt ihm schuldig ist? Schon im Ergänzungsbande, der bei Beendigung der Gesamtausgabe im Jahre 1899 erschien und eine Geschichte der Gesellschaft und ihrer Wirksamkeit seit 1850 enthielt, wurde diese Frage aufgeworfen. Der, welcher sie stellte, Hermann Kretzschmar, wurde der Gründer der Neuen Gesellschaft und zugleich ihr tätigster Förderer. Nicht genug, so hob er hervor, daß Bach nun ein für allemal gedruckt vorliegt, er muß auch der Praxis erhalten und in gesteigertem Maße wieder zugeführt werden, damit die Gesamtausgabe die rechten Früchte trage und die in ihr angehäuften Schätze in gedoppeltem Maße ihre belebende Kraft äußern mögen. Diese Aufgabe privater Fürsorge allein zu überlassen, schien nicht ratsam. Hier galt es mit einem festen Ziel im Auge systematisch vorzugehen, und das war nur möglich in Form eines Zusammenschlusses Gleichgesinnter. Aus demselben Leipziger Direktorium,

das sich im Januar 1900 soeben aufzulösen begann, konstituierte sich ein neues, um sofort in engem Anschluß an die bisherige Gestaltung Aufgaben und Arbeitspläne der jungen Vereinigung aufzustellen. Das Direktorium setzte sich damals zusammen aus den Herren H. Kretzschmar (Leipzig) als Vorsitzenden, Gust. Schreck (Leipzig) als Schriftführer, O. v. Hase (Leipzig) als Schatzmeister, Jos. Joachim (Berlin), Franz Wüllner (Köln), Mart. Blumner (Berlin) und Siegfr. Ochs (Berlin). Ihm trat ein Ausschuß von 16 Herren zur Seite. Eine Veränderung des Direktoriums erfolgte bereits 1902 in dem Sinne, daß Geh. Kirchenrat Prof. D. Rietschel (Leipzig) den Vorsitz übernahm, während Prof. D. Smend (Straßburg) als Direktorialmitglied an die Stelle des durch den Tod ausgeschiedenen Prof. Blumner, Prof. D. Friedr. Spitta (Straßburg) an Stelle des ebenfalls (1902) gestorbenen Prof. Wüllner trat. Ein abermaliger Wechsel vollzog sich in den nächsten Jahren, wo die Stellen der Herren F. Spitta und Joachim († 1907) von den Herren Prof. Dr. Kretzschmar und Prof. Straube (Leipzig) eingenommen wurden. Im Mai 1911 übernahm Geh. Regierungsrat Professor Dr. Hermann Kretzschmar den Vorsitz zum zweiten Male, nachdem Professor Rietschel aus Gesundheitsrücksichten zurückgetreten war. An seine Stelle wurde Professor Georg Schumann (Berlin) in das Direktorium berufen.

Formulierte nun die junge Gesellschaft ihren Zweck allgemein dahin, den Werken des großen deutschen Tonmeisters „belebende Macht im deutschen Volke und in den ernster deutscher Musik zugängigen Ländern" zu schaffen, so war sie sich auch von Anfang an klar über die Mittel, die dazu führen konnten. Als wertvollste Anregung hatte der Gründer selbst den Vorschlag *wandernder Bachfeste* folgen lassen, auf denen namentlich solche Werke Bachs ans Licht zu ziehen wären, deren eigentümliche Schönheit weiteren Kreisen unbekannt geblieben ist, Feste, die zugleich als Sammelpunkt aller Verehrer der Kunstrichtungen, die an Bach anknüpfen, gelten könnten und Gelegenheit böten, allerlei schwebende Fragen durch Klärung der Meinung über Begleitung, Bearbeitungen, Kürzungen, Freiheit des Stils, der Auffassung, Ersatz oder Wiedereinführung ungebräuchlicher Instrumente u. dgl. zum Austrag zu bringen. Des weiteren wurden sofort *Veröffentlichungen*, d. h. alljährliche Vereinsgaben an die Mitglieder ins Auge gefaßt, bestehend in volkstümlichen, billigen Ausgaben Bachscher Werke entweder in Originalgestalt oder in Einrichtungen und Bearbeitungen. Hiermit war also ein klares Programm mit festen Zielen ausgesprochen, dessen Durchführung nunmehr den folgenden Jahren überlassen blieb.

Um der Neuen Bachgesellschaft nicht nur aus den Scharen der Musiker und speziellen Bachfreunde, sondern auch aus andern Lebenskreisen dasjenige an Kräften und Leistungen zuzuführen, dessen die Durchführung dieses Programms bedurfte, — gewissermaßen um ihr eine sorgenfreie Existenz zu sichern —, schritt man schon im Gründungsjahre zu den Vorbereitungen eines *ersten deutschen Bachfestes*. Die Wahl des Festortes fiel auf *Berlin*, von dem aus in früheren Jahrzehnten die ersten öffent-

lichen Anregungen einer regelmäßigen Bachpflege ausgegangen waren. Die ausgezeichneten musikalischen Körperschaften und Institute dieser Stadt stellten einen künstlerischen, ihr kunstfreundliches Publikum aber auch einen finanziellen Erfolg in Aussicht. Das Fest kam am 21. bis 23. März 1901 unter Mitwirkung der Kgl. Hochschule für Musik (Orchester und a cappella-Chor), der Singakademie und des Philharmonischen Chors und Orchesters zustande und wurde als erster Schritt der Gesellschaft in die Öffentlichkeit von Publikum und Presse mit lebhafter Teilnahme begrüßt. Daß es tatsächlich der erste Schritt war, mochten Aufmerksame wohl dem einen oder andern Umstande entnehmen, vor allem den Programmen, die zum Teil eine Reihe allbekannter Werke enthielten, dann auch den Aufführungen selbst, die, wohlvorbereitet, doch nicht die Einheitlichkeit zur Schau trugen, die die Gesellschaft anzustreben gesonnen war. Der Grund war darin zu suchen, daß eine Reihe verschiedener Körperschaften und verschiedener Taktstäbe in Tätigkeit traten. Immerhin war das Fest geeignet, selbst in ängstlichen Gemütern volles Vertrauen zum Gelingen auch seiner Nachfolger zu erwecken. — Der nächste von diesen ließ länger auf sich warten, als man zu hoffen berechtigt war. Trotz eifriger Bemühungen des Direktoriums und bereitwilligsten Entgegenkommens interessierter Kreise in mittel- und süddeutschen Städten war in den nächsten Jahren ein geeigneter Festort nicht zu bestimmen. Man beschloß, das zweite Bachfest auf Oktober 1904 zu vertagen und es nach der „Bachstadt" Leipzig zu verlegen. Hier, wo in Gestalt des Thomanerchors, des Bachvereins und des Gewandhausorchesters treffliche Organe vorhanden waren und allerorten Erinnerungen an des Meisters einstiges Wirken aufstiegen, stellte sich in der Tat am 1. bis 3. Oktober dieses Jahres eine Weihe und ein Erfolg ein, wie er schöner nicht gedacht werden konnte. Das Seffnersche Standbild Bachs, das heute den Platz an der Thomaskirche schmückt, war damals noch nicht vorhanden; es reifte erst vier Jahre später seiner Vollendung entgegen. Bei der Enthüllung war die Gesellschaft durch den Vorstand und zahlreiche Mitglieder vertreten.

Ein Jahr später durfte sich die Neue Bachgesellschaft einer schönen überall freudig begrüßten Erwerbung erfreuen: des Ankaufs des Eisenacher Geburtshauses Bachs „Auf dem Frauenplan 21". Am 1. Januar 1906 ging es in den Besitz der Gesellschaft über, um nach entsprechenden baulichen Veränderungen hinfort als Bachmuseum zur Aufnahme und Sammlung verschiedenster Bachiana zu dienen und damit zu einer geweihten Pilgerstätte deutscher Musikfreunde zu werden. Nunmehr wurde natürlich der schon früher einmal erwogene, aber zurückgestellte Plan aufs neue erwogen, Eisenach zum Orte des dritten Bachfestes zu machen. Die Einweihung des Bachhauses schien trotz der Hemmnisse, die das Fehlen eines großen städtischen Orchesters, eines Chorvereins und einer zuverlässigen Orgel in der Hauptkirche mit sich brachte, der denkbar vollkommenste Anlaß dazu zu sein. Als der Leipziger Thomanerchor und

das Weimarer Hoforchester ihre Mitwirkung zugesagt, waren die Hauptschwierigkeiten beseitigt, und das Fest fand vom 26. bis 28. Mai 1907 unter Teilnahme einer von weither zugeströmten Menge einen befriedigenden und erhebenden Verlauf. Gesänge der Thomaner vor dem Bachhause hatten dabei einen Rundgang der Ehrengäste und Mitglieder durch die bereits mit Bachreliquien bescheiden gezierten Wohnräume der Bachschen Familie eingeleitet. Ein Jahr später, im Oktober 1908, lenkte die deutsche Bachgemeinde ihre Schritte wieder in sächsische Lande und nahm die gastliche Einladung der Stadt Chemnitz zur Abhaltung des vierten Bachfestes an. Es war insofern von besonderem Reiz, als es — die Solisten ausgenommen — durchweg von einheimischen Chor- und Orchesterkräften bestritten wurde und damit das Schauspiel eines fröhlichen Wettkampfes der städtischen Körperschaften bot. Mit dem fünften Bachfeste in Duisburg, vom 4. bis 7. Juni 1910, hat die Neue Bachgesellschaft mit den westlichen Gegenden Deutschlands Fühlung gesucht und unter tatkräftigem Einstehen einheimischer Kräfte auch gefunden. Mit den auf Anregung Professor Marteaus in Duisburg beschlossenen, ständig in der Geburtsstadt des Meisters, zu Eisenach in den Jahren ohne großes wanderndes Bachfest zu veranstaltenden „kleinen Bachfesten" wurde im September 1911 ein erster Versuch gemacht. Unter der Leitung des derzeitigen Vorsitzenden, Geheimrat Professor Dr. Hermann Kretzschmars, fanden zwei Kammermusikkonzerte und ein Kirchenkonzert, die sich eines hohen künstlerischen Erfolges erfreuten, statt. Das vorzügliche Gelingen ermutigte den Vorstand, diese „kleinen Bachfeste in Eisenach" zu einer dauernden Einrichtung zu machen; so fand das zweite in den Tagen vom 27. bis 28. September 1913 statt, das gleich dem ersten unter der Leitung Geheimrat Professor Dr. Hermann Kretzschmars Perlen köstlicher Musik Joh. Seb. Bachs, sowie seiner Vorläufer und Zeitgenossen: Jacobus Gallus, Hans Leo Haßler, Heinrich Schütz, Joh. Herm. Schein, Heinrich Albert, Dietrich Buxtehude, Joh. Christ. Bach, Arcangelo Corelli, Joh. Kuhnau, Dall' Abaco, Antonio Vivaldi, G. F. Händel bot. — Breslau wurde für das sechste Deutsche Bachfest ausersehen (15.—17. Juni 1912), um auch im Osten den Boden für eine dauernde Bachpflege zu bereiten. Unter dem Protektorate des musikliebenden und Bachbegeisterten Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen hatten sich der Breslauer Orchesterverein und die Breslauer Singakademie zusammengeschlossen und unter der ausgezeichneten künstlerischen Leitung des Herrn Professor Dr. Georg Dohrn in 2 Chor- und Orchesterkonzerten, einem Kirchenkonzert und Festgottesdienste, sowie einer Kammermusik eine ganz hervorragende Pflegestätte Bachscher Musik geschaffen. — Die Kaiserstadt Wien ist für das bevorstehende siebente Deutsche wandernde Bachfest in Aussicht genommen. Damit überschreiten die deutschen Bachfeste zum ersten Male die deutsche Reichsgrenze. Obgleich Wien seit mehr als einem Jahrzehnt im Besitz einer fortschreitenden Bachkultur, wird es zum ersten Male den Mittelpunkt eines groß angelegten, völlig dem

Dienste Joh. Seb. Bach'scher Kunst geweihten Festes bilden. Die k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat in Gemeinschaft mit ihrem Zweiginstitut, dem Singverein, die große Aufgabe der Durchführung des Festes übernommen; die künstlerische Leitung ruht in den Händen des Herrn Hofopernkapellmeisters Franz Schalk. Die getroffenen Vorbereitungen lassen erwarten, daß sich das Wiener Bachfest seinen Vorgängern würdig anreihen wird. — Bedeutende Solisten stellten bei allen Bachfesten ihr Können in den Dienst Bachs, voran der 1907 heimgegangene Joseph Joachim, und mit unermüdlichem Eifer walteten die Dirigenten ihres nicht leichten Amtes. Ihnen wie allen, die in diesem Sinne, oft zu wiederholten Malen, dem Rufe der Neuen Bachgesellschaft Folge leisteten, darf man wohl den Dank aller aussprechen, die an ihren Erfolgen teilgenommen haben.

Ein Blick auf die Programme der neun Bachfeste zeigt, in wie regsamer Weise man die Ideen der Gesellschaft in die Tat umzusetzen bestrebt gewesen ist, und es wäre eine anziehende Aufgabe, zu verfolgen, nach welchen Richtungen hin sich in der Zeit zwischen Berlin (1901) und Wien (1914) diese Programme entwickelt und ausgebaut haben. Daß man fortschreitend Wert darauf legte, weniger bekannte Werke Sebastians, insbesondere unter den Kantaten, vorzuführen, erfüllt ebenso mit Genugtuung, wie daß begonnen wurde, auch Vorgänger und Zeitgenossen Bachs in den Rahmen mit hineinzuziehen. Vokal- und Instrumentalmusik, geistliche und weltliche Musik sind etwa zu gleichen Teilen in abwechslungsreicher Folge vertreten und ermöglichten denen, die als Besucher der Feste regelmäßig zugegen waren, einen unvergleichlichen Einblick in Wesen und Werden der Bachschen Kunst. Jedesmal ausgegebene Programmbücher, die neben den Vortragsfolgen wertvolle Erläuterungen und geschichtliche Einführungen brachten (zum 1. Feste von H. Kretzschmar, zum 2.—4. von A. Heuß, zum 5. von W. Voigt, zum 6. von O. Kinkeldey, zum 7. von A. Schering), erleichterten überdies auch Fernerstehenden den Genuß seltener Werke. — Im besonderen anziehend und wohl durchweg erfolgreich gestalteten sich ferner die in Leipzig, Eisenach, Duisburg und Breslau unternommenen Versuche, Bachfeste durch einen feierlichen Gottesdienst im Sinne der Bachschen Zeit zu verschönen, Versuche, die sich freilich immer nur dort wiederholen lassen werden, wo die kirchlichen Verhältnisse des Orts die immerhin nicht unbeträchtlichen Eingriffe in den Gang des gewöhnlichen Gottesdienstes gestatten. Der erste glückliche Versuch in Leipzig zog insofern seine Kreise weiter, als er die Frage nach der Einführung Bachs in den Gottesdienst erneut in den Vordergrund rückte und jenen Zusatz zu § 2 der alten Statuten veranlaßte, nach welchem die neue Bachgesellschaft es mit als ihre Aufgabe betrachtet, Bachs für die Kirche geschaffenen Werke nutzbar zu machen. Seitdem bildet dieses Thema eins der meist erörterten auf den Mitgliederversammlungen der Neuen Bachgesellschaft. Auch für das Wiener Fest ist durch die evang. Gemeinde ein Festgottesdienst im Stile der Zeit Bachs vorgesehen.

Diese den Bachfesten seit 1904 angegliederten Mitgliederversammlungen sind bestimmt, auf Grund von Vorträgen, Referaten oder vorher bekanntgegebenen Richtsätzen Meinungsaustausch herbeizuführen, namentlich über noch nicht endgültig beantwortete prinzipielle Fragen der Bachpraxis Klärung zu ermöglichen. Ihr Wert liegt, wie die Erfahrung ergeben hat, nicht so sehr in den schließlichen Resultaten, die die zeitlich und sachlich begreiflicherweise immer nur beschränkte Diskussion zeitigt, als vielmehr in dem Lautwerden von Wünschen, Anregungen und Erfahrungen von Mitgliedern aus verschiedenen Gegenden des Landes. Eine stattliche Reihe von Anträgen und Resolutionen ist bereits auf Grund dieses öffentlichen Meinungsaustausches gesammelt und zu den Akten gelegt worden; viele haben inzwischen ihre Erledigung gefunden, andere harren dieser noch. Im Mittelpunkte stand von Anfang an, hervorgerufen durch die Vereinspublikationen der Gesellschaft, die Frage nach dem Wie der praktischen Bearbeitung Bachscher Schöpfungen. Ihr so beizukommen, daß sich die gesamte Bachgemeinde in der Antwort einig fühle, ist bisher leider noch nicht gelungen, obwohl nicht zu bestreiten ist, daß es die verstrichenen vierzehn Jahre in den wesentlichsten Punkten zur Übereinstimmung und infolge davon auch zur Abschaffung älterer Unsitten gebracht haben. Die auf den Bachfesten zu Duisburg, Eisenach und Breslau zur Ausführung gekommenen Konzerte auf alten Instrumenten (besonders Klavierinstrumenten) durften innerhalb der Neuen Bachgesellschaft als ein neuer Versuch gelten, Vorurteile zu zerstören und einzelne seit Jahrzehnten schwebende Aufgaben der Lösung um einige Grade näher zu bringen. Immerhin wird es noch mehrerer Bachfeste und planvoll angelegter Versuche bedürfen, um das Für und Wider auf den Punkt des Ausgleichs zu bringen. In diesem Sinne darf der Wunsch ausgesprochen werden, jene debattenreichen Mitgliederversammlungen durchaus erhalten zu sehen.

Eins ihrer wichtigsten Arbeitsfelder erblickte die Neue Bachgesellschaft, wie schon erwähnt, in der Herstellung brauchbarer und wohlfeiler Ausgaben Bachscher Werke, ein Punkt, von dem aus sie am weitesten zu wirken imstande, an dem sie aber auch am leichtesten der Kritik ausgesetzt ist. Als jährliche Vereinsgaben für die Mitglieder bestimmt, brachten diese Veröffentlichungen in zwangloser Zusammenstellung der Gattungen teils Werke in Originalgestalt unter Hinzuziehung der für die Praxis nötigen Vorschläge und Ausarbeitungen, teils wirkliche Bearbeitungen. Nicht ohne Grund überwogen zunächst die letzteren. Denn da es sich vor allem zunächst darum handelte, Bachs Schöpfungen auch in den Kreisen zu beleben, die sich nicht in den Genuß regelmäßiger großer Aufführungen setzen können, die aber fleißig Hausmusik treiben, so lag es nahe, mit Einrichtungen von Werken wie den 78 Liedern und Arien, des Orgelbüchleins (vierhändig), der Arien und Duette für Sopran, Alt und Tenor zu beginnen und ihnen die Violinsonaten und Klavierauszüge bekannterer Kantaten beizugesellen. Im 7. Vereinsjahr kam dann die erste Kantate („Siehe, ich will viel Fischer aussenden") in

Partitur und zum praktischen Gebrauche bearbeitet hinzu, der im Laufe der nächsten Jahre eine weitere ebenso, dazu das Violinkonzert E-dur und zwei brandenburgische Konzerte in Partitur und vierhändiger Einrichtung folgten. Ungezählte Vorschläge aus dem näheren und ferneren Mitgliederkreise betreffs neuer Publikationen beweisen, wie stark das Bedürfnis nach Bachscher Hausmusik ist. Ihm kann aber natürlich im Vertrauen auf die private Verlagstätigkeit von der Neuen Bachgesellschaft nur in beschränktem Maße entsprochen werden, obwohl sie es niemals von sich gewiesen hat, auch persönlichen Wünschen in weitgehendem Sinne gerecht zu werden.

Außer den Fest- und Programmbüchern bei Bachfesten ist seit dem Jahre 1904 unter die Vereinsgaben auch eine literarische Publikation, das Bach-Jahrbuch, aufgenommen worden. Es strebt an, der speziellen wissenschaftlichen Bachforschung ein Heim zu bereiten, die große Schar derer, die Bachs Kunst nahe stehen, in engere geistige Beziehung zu bringen und dadurch die gemeinsame Pflege Bachs regeln zu helfen. So hat es in den bis jetzt vorliegenden zehn Jahrgängen nicht nur Beiträge zur Lebensgeschichte Bachs gebracht, sondern auch Studien ästhetischen und kritischen Inhalts (über praktische Bearbeitungen, Rezitativbehandlung, Stellung im Gottesdienst, Bach und Paul Gerhardt, Kantaten mit oblig. Orgel, Weihnachtsoratorium, Kritik der Gesamtausgabe, Klaviermusik usw.). Es wurde ferner der Versuch einer Bachbibliographie, einer Zusammenstellung der bis 1851 gedruckten Werke Bachs, ein Verzeichnis der Kompositionen der Familie Bach unternommen, von dem bereits die Abschnitte über Heinrich Bach (1615—1692), Joh. Michael Bach (1648—1694) und Joh. Christoph Bach (1642—1703) im Jahrgang 1907 vorliegen.

So stellt sich denn die Tätigkeit der Neuen Bachgesellschaft als eine ebenso umfangreiche wie verantwortungsvolle dar. Überblickt man, was ihr bisher gelungen, dann darf wohl gesagt werden, daß sie bereits ein gut Teil für den getan hat, dessen Namen sie trägt. Sie ist ein Bestandteil des öffentlichen deutschen Musikwesens geworden, mit dem man rechnen muß, und dessen Einwirkung nicht nur im engen Bezirke ihrer Mitglieder, sondern auch draußen in den Kreisen Nichtbeteiligter, oft ihnen selbst unbewußt, zu spüren ist. Denn schließlich ist der Name Bach doch nur wie der Name eines obersten Schutzpatrons, unter dessen Fahne sich ein kleines Häuflein sammelt, um einer alten, großen Kunst überhaupt zum Leben und zum Siege zu verhelfen. Die Wellenkreise, die die Tätigkeit der Gesellschaft in den verflossenen Jahren geschlagen hat, erstrecken sich ja weit hinaus über die Grenzen der Bachschen Kunst; sie haben die Pflege der Schöpfungen Händels ebenso günstig beeinflußt, wie die der Werke noch älterer und jüngerer Meister, und mit dem damit erheblich gestiegenen Interesse für ältere Musik haben bei Fachgenossen, Publikum und Kritik eine Menge Vorurteile besseren Einsichten weichen müssen. Selbst die Bachpflege des Auslands hat manche Anregungen von der Gesellschaft empfangen, deren Freunde nicht nur ihre Mitglieder sind, sondern alle, die sich dem gemeinsamen

Ziele zuwenden und im einen oder andern Sinne öffentlich oder im stillen mitarbeiten. Freilich vom allerletzten Ziele trennen uns noch Jahre, Jahre der Arbeit und des unermüdlichen freudigen Wirkens auf allen Gebieten, dem unerschöpflichen der Praxis und dem gleich unerschöpflichen der Wissenschaft, so daß es scheinen will, als ob die Zeit noch sehr ferne sei, da die Neue Bachgesellschaft ihre Hände in den Schoß legen kann. Mögen alle Bachfreunde durch Erwerbung der Mitgliedschaft dazu beitragen, die weitgesteckten Ziele zu erreichen.

Die Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft erhalten die während der Dauer ihrer Mitgliedschaft von der Gesellschaft herausgegebenen Veröffentlichungen als unentgeltliche Gesellschaftsgaben; außerdem genießen sie bei den Bachfesten der Neuen Bachgesellschaft wesentliche Vorteile. Der Jahresbeitrag ist 10 Mark.

Diejenigen, die willens sind, Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft zu werden, wollen ihre Anmeldung an den Schatzmeister Geh. Hofrat Dr. Oskar von Hase in Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig senden.

Satzungen der Neuen Bachgesellschaft.

1. Sitz.

Die am 27. Januar 1900 sofort nach Auflösung der alten Bachgesellschaft von deren Vorständen begründete „Neue Bachgesellschaft" hat ihren Sitz in Leipzig und durch Eintragung in das Vereinsregister des Königl. Amtsgerichtes Leipzig Rechtsfähigkeit erlangt.

2. Zweck.

Der Zweck der Neuen Bachgesellschaft ist, den Werken des großen deutschen Tonmeisters Johann Sebastian Bach eine belebende Macht im deutschen Volke und in den ernster deutscher Musik zugängigen Ländern zu schaffen, insbesondere auch seine für die Kirche geschaffenen Werke dem Gottesdienste nutzbar zu machen.

3. Mittel zum Gesellschaftszweck.

Die Neue Bachgesellschaft setzt da ein, wo die alte Bachgesellschaft, die sich auf die erstmalige Veröffentlichung der kritischen Gesamtausgabe der Werke von Johann Sebastian Bach beschränkt hat, aufgehört hat. Sie sucht ihren Zweck zu erreichen durch Veranstaltung von wandernden Bachfesten, durch Veröffentlichungen, die Bachs Werke und die Ergebnisse der Bach-Forschungen in weite Kreise des Volkes einführen sollen, und durch Gründung eines Bach-Museums.

4. Bachfeste.

Die Bachfeste sollen dazu dienen:

1. Die Bachschen Werke auf Grundlage der Originalausgabe der alten Bachgesellschaft in Deutschland und der gesamten Welt zu beleben, die großen Werke im Volke durch Aufführungen einzubürgern und solche Bachsche Werke, deren eigentümliche Schönheit weiteren Kreisen unbekannt geblieben ist, ans Licht zu ziehen.

2. Schwebende Fragen durch Klärung der Meinungen über Begleitung, Kürzungen, Ausarbeitungen, Freiheit des Stils und der Auffassung, Ersatz oder Wiedereinführung ungebräuchlicher Instrumente zum Austrag zu bringen.
3. Mittel- und Sammelpunkt für alle Verehrer der Kunstrichtungen, die an Bach anknüpfen, zu bilden.

Die Bachfeste finden in der Regel alle zwei Jahre statt.

Es können bei den Bachfesten auch Werke von bedeutenden Zeitgenossen Joh. Seb. Bachs oder von Vorgängern und Nachfolgern seines Kunstschaffens geboten werden. Die Aufführungen zu diesen Festen sind öffentlich. Die Mitglieder der Gesellschaft haben je nach Lage der Verhältnisse unentgeltlichen Zutritt zu diesen Veranstaltungen oder doch ermäßigte Eintrittspreise.

5. Veröffentlichungen.

Die Veröffentlichungen sollen volkstümlich billige und praktische Ausgaben von Bachschen Werken auf Grund der Ausgabe der alten Bachgesellschaft, sowie aufklärende Schriften über Bachsche Werke als unentgeltliche Vereinsgabe den Mitgliedern zugängig machen. Von der Gesellschaft herausgegebene oder verbreitete literarische Schriften, insbesondere ein jährlich erscheinendes Bach-Jahrbuch werden an die Mitglieder entweder unentgeltlich oder zu ermäßigten Preisen abgegeben. Das Direktorium ernennt zur Aufsicht über die Veröffentlichungen der Gesellschaft eine Musikkommission und Textkommission, welche mit den vom Direktorium zu bestellenden verantwortlichen Leitern der Veröffentlichungen die Grundsätze der Herausgabe feststellen und auf Grund von deren Darlegungen und Vorlagen dem Direktorium und der Mitgliederversammlung zwecks Beschlußfassung über die Veröffentlichungen berichten.

6. Bach-Museum.

Die Neue Bachgesellschaft erwirbt und erhält das Geburtshaus Johann Sebastian Bachs in Eisenach und gründet in diesem Bach-Hause ein Museum, das alles, was Johann Sebastian Bach und sein Lebenswerk angeht, sammelt und bewahrt.

7. Mitgliedschaft.

Mitglied der Neuen Bachgesellschaft kann jede volljährige Person, sowie jede Körperschaft werden, die sich durch Entrichtung eines jährlichen Beitrags von zehn Mark an dem Unternehmen beteiligt. Der Beitritt kann jederzeit erfolgen. Im Laufe eines Jahres eingetretene Mitglieder gelten als solche von Beginn eines Vereinsjahres, d. h. vom 1. Juli ab, so daß die erschienenen Jahresveröffentlichungen, soweit sie noch vorrätig sind, nachgeliefert werden. Über die Aufnahme entscheidet das Direktorium. Die Empfangsbestätigung des Schatzmeisters über den gezahlten Jahresbeitrag dient als Ausweis für die Mitgliedschaft. Der Austritt eines

Mitgliedes aus der Gesellschaft kann nur für den Schluß eines Vereinsjahres erklärt werden und muß mindestens ein Vierteljahr vorher dem Schatzmeister angezeigt werden. Die Mitgliedschaft erlischt, wenn zwei Jahresbeiträge trotz erfolgter Mahnung unberichtigt gelassen worden sind.

8. Organe.

Organe der Neuen Bachgesellschaft sind der Vorstand, das Direktorium, der Ausschuß und die Mitgliederversammlung.

9. Direktorium und Vorstand.

Das Direktorium hat die Oberaufsicht über die gesamte Tätigkeit der Neuen Bachgesellschaft, insbesondere über die Bachfeste, die Veröffentlichungen und das Bachmuseum. Es besteht aus sieben auf die Dauer gewählten Mitgliedern, von denen drei in Leipzig am Sitze der Gesellschaft wohnhaft sein müssen. Das Direktorium hat das Vermögen der Gesellschaft zu verwalten, die Orte der Bachfeste und die aufzuführenden Werke zu vereinbaren, die Vereinsgaben und sonstigen Veröffentlichungen zu bestimmen, Verträge zu schließen und überhaupt alles zu besorgen, was zur Erreichung des Zweckes der Gesellschaft erforderlich ist. Die erstmalige Wahl des Direktoriums erfolgt durch die Mitgliederversammlung aus der Gesamtheit der Mitglieder. Neuwahlen werden gemeinsam von den Mitgliedern des Direktoriums und Ausschusses aus der Zahl ihrer Mitglieder vollzogen. Das Direktorium wählt zu seiner Vertretung aus seiner Mitte einen Vorsitzenden, einen Schriftführer und Schatzmeister. Diese drei bilden den Vorstand im Sinne des Gesetzes. Die Wahl des ersten Vorstandes erfolgt durch die Mitgliederversammlung, in der die Satzungen festgestellt werden.

10. Ausschuß.

Dem Direktorium steht ein Ausschuß von 12—24 Personen zur Seite, der erstmalig von der Mitgliederversammlung gewählt wird. Die Mitgliederzahl bestimmt erstmalig die Vereinsversammlung, des weiteren das Direktorium in Gemeinschaft mit dem Ausschusse. Der Ausschuß ergänzt das Direktorium aus seinen Mitgliedern, sowie sich selbst aus den Mitgliedern der Gesellschaft, wenn ein Mitglied des Direktoriums oder ein Mitglied des Ausschusses austritt, oder sonst eine Ausschuß-Zuwahl nötig ist.

11. Gemeinsame Sitzungen der Vorstände.

Jährlich einmal findet in Leipzig eine vom Direktorium auszuschreibende gemeinsame Sitzung des Direktoriums und des Ausschusses statt. In dieser Versammlung berichtet das Direktorium, legt Rechnung ab und stellt acht Tage vor der Sitzung eingebrachte Anträge zur Beratung und Beschlußfassung. Die anwesenden Mitglieder des Direktoriums und des Ausschusses haben bei den Wahlen und Abstimmungen je eine Stimme, die

Versammlung beschließt ohne Rücksicht auf die Zahl der Anwesenden. Die einfache Mehrheit entscheidet, bei Stimmengleichheit der Vorsitzende.

12. Mitgliederversammlung.

Bei jedem Bachfeste findet eine ordentliche Versammlung der Mitglieder statt. Die Zeit der Einberufung der Bachfeste und Mitgliederversammlungen bleibt dem Direktorium überlassen, doch sollen sie tunlichst aller zwei Jahre stattfinden. Auf Antrag von wenigstens 30 Mitgliedern hat das Direktorium auch außerordentliche Mitgliederversammlungen einzuberufen. Die Einberufung selbst erfolgt rechtswirksam durch eine mindestens einen Monat vorher zu erlassende Anzeige im Reichsanzeiger unter Angabe der Tagesordnung.

Die Mitgliederversammlungen werden vom Vorsitzenden oder einem anderen Mitgliede des Direktoriums geleitet. Die Versammlung faßt ihre Beschlüsse mit Stimmenmehrheit der erschienenen Mitglieder. Über jede Hauptversammlung ist ein Protokoll aufzunehmen, das vom Leiter der Versammlung, vom Protokollführer und von drei Teilnehmern zu unterzeichnen ist.

13. Satzungsänderungen.

Zu Satzungsänderungen bedarf es eines Beschlusses des Direktoriums und Ausschusses, der nur in einer gemeinsamen Sitzung mit Zweidrittelmehrheit der Anwesenden gefaßt werden kann. Der Antrag muß vier Wochen vor der Sitzung gestellt werden. Nach Annahme bedarf es noch der mit einfacher Mehrheit zu beschließenden Gutheißung der Mitgliederversammlung.

14. Auflösung.

Zur Auflösung der Gesellschaft bedarf es eines Beschlusses des Direktoriums und Ausschusses, der nur in einer gemeinsamen Sitzung mit Dreiviertelmehrheit der anwesenden Mitglieder gefaßt werden kann. Der Antrag auf Auflösung muß vier Wochen vor der Sitzung gestellt werden. Nach Annahme durch eine Dreiviertelmehrheit der anwesenden Mitglieder bedarf es zur Auflösung noch der mit einfacher Mehrheit zu beschließenden Gutheißung durch die Mitgliederversammlung. Bei Auflösung der Gesellschaft ist über eine Verwendung des Vermögens zu beschließen.

Mitglieder des Direktoriums der Neuen Bachgesellschaft.

Hermann Kretzschmar, Geh. Regierungsrat Professor Dr., Direktor der Königl. akad. Hochschule für Musik in Berlin.=Schlachtensee. Villa Klara. Vorsitzender.

Gustav Schreck, Professor Dr., Musikdirektor und Kantor zu St. Thomae in Leipzig, Thomasring 5 III, Schriftführer.

Oskar von Hase, Geh. Hofrat Dr., in Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig, Schatzmeister.

Siegfried Ochs, Professor, Berlin, W., Bendlerstraße 8.

Georg Schumann, Professor, Direktor der Berliner Singakademie, Berlin=Großlichterfelde, Bismarckstraße 8.

Julius Smend, Professor D. Dr., Straßburg i. E., Ruprechtsauer Allee 14.

Karl Straube, Professor, Organist zu St. Thomae in Leipzig, Dorotheenplatz 1.

Mitglieder des Ausschusses der Neuen Bachgesellschaft.

Georg Bornemann, Dr., Eisenach, Wartburgchaussee 9.

Ferruccio Busoni, Professor, Direktor des Liceo Musicale in Bologna.

Friedrich Wilhelm, Prinz von Preußen, Kgl. Hoheit Dr. Schloß Camenz i. Schlesien.

Friedrich Hegar, Dr., Zürich, Freie Straße 17.

Alfred Heuß, Dr., Leipzig-Gaschwitz, Dorfstraße 23.

Kawerau, Professor D., Probst u. Konsistorialrat, Berlin C. 2, Brüderstraße 10.

Albert Kopfermann, Professor Dr., Direktor der Musiksammlung der Kgl. Bibliothek, Berlin-Großlichterfelde, Wilhelmplatz 4.

Henri Marteau, Professor, Lehrer a. d. Kgl. Hochschule für Musik, Berlin N.W. 40, Herwarthstraße 3a.

Ernst Münch, Professor, Musikdirektor, Straßburg i. E., Pioniergasse 2.

Albert Odermann, Sosnowice (Rußland).

Bernhard Friedrich Richter, Kirchenmusikdirektor, Leipzig, Weststraße 59.

Arnold Schering, Dr., Privatdozent an der Universität, Leipzig, Kantstraße 30.

Max Schneider, Professor, Lehrer am Kgl. akad. Institut für Kirchenmusik. Berlin W. 62. Maaßenstraße 32 II.

Max Seiffert, Professor Dr., Berlin W., Göbenstraße 28.

Friedrich Spitta, Professor D., Straßburg i. E., Bassigstr. 4.

Fritz Steinbach, Generalmusikdirektor, Köln, Wüllnerstr. 34.

Woldemar Voigt, Geh. Reg.-Rat Professor Dr., Göttingen, Grüner Weg 1.

Bodo Voigts, Wirkl. Geh. Rat, Exzellenz, Präsident des Evangelischen Ober-Kirchenrats, Berlin W., Köthenerstraße 38.

Felix von Weingartner, Komponist, Wien.

Johannes Weiß, Geheimer Kirchenrat Professor Dr., Heidelberg.

Verzeichnis der Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft.

Mai 1914.

Deutschland:

Aalen i/Württemberg.
Rieth, Dr. med.

Adenbüttel b. Meine.
Gerling, F. A.

Altenburg (S.-A.).
Kirchenchor, Städtischer (Leiter Kantor P. Börner).
Schubart, A., Seminarmusiklehrer, Moltkestraße 4 II.

Altona a/E.
Brodersen, Leopold, Organist an der Friedenskirche. Wohlersallee 19.
Neugebauer-Ravoth, Frau Käte, Konzertsängerin, Bahnhofstr. 36.

Altona-Othmarschen.
Algner, Gustav, Organist. Bosselkamp 87.

Arnstadt in Th.
Komitee für Volkskirchenkonzerte (Konsistorialrat D. Petri).
Meurer, Oberlehrer. Lohmühlenweg 23.
Rittermann, Levin, Organist an der Bonifaciuskirche. Schwarzburgerstraße 13.

Aschheim b. München.
Stahl, Erhard, Hauptlehrer und Chordirektor.

Augsburg.
Hatz, G., Gymnasialprofessor, K. Studienrat, Direktor des Kollegiums b. St. Anna, St. Annastraße.

Barmen.
Cleff, Ferdinand. Unter-Barmen, Grabenstraße 7.
Bibliothek des Konservatoriums für Musik, Adolf Siewert. Schuchardtstraße 30.
Finkentey, Fr., Lehrer. -Rittershausen, Linienstraße 18.

Barmen.

Ibach Sohn, Rud., Kgl. Hof-Pianofortefabrik.
Kriege, Frau Medizinal-Rat Dr., Schubertstraße 20.
Musikbibliothek, Städtische, Ruhmeshalle.
Stronck, R., Musikdirektor.
Stronck-Kappel, Frau Anna, Konzertsängerin.

Berlin.

Atlberg, Hjalmar, Herzogl. S. Kammersänger. Berlin W., Kaiserallee 207.
Arnheim, Frl. Amalie. -Charlottenburg 2, Uhlandstr. 181/182.
Arnheim, Max, Kaufmann. -Charlottenburg, Grolmanstraße 41.
Bardas, Willy. -Wilmersdorf, Landauerstraße 11.
Bergius, Fräulein von. W. Rankestraße 9.
Berliner, Dr. phil. Arnold. NW. Lützowstraße 63.
Bernhard, Fräulein Lore. stud. phil., -Grunewald, Winklerstraße 11.
Bibliothek, Königl. Musik-Abteilung. NW. 7, Dorotheenstraße 97.
Bibliothek der Königl. akadem. Hochschule für Musik. -Charlottenburg.
Bibliothek des Reichsamts des Innern.
Blaesing, Felix, Königl. Musikdirektor, -Großlichterfelde, Stubenrauchstraße 13.
Block, J., Direktor. -Grunewald, Parkstraße 34.
Blumner, Frau Prof. Dr. Martin. Wichmannstraße 8.
Bock, Hugo, Kgl. Kommerzienrat. W. Leipzigerstraße 37.
Boll, Franz. W. 64. Unter den Linden 16.
Boretius, Frl. Charlotte, Pianistin. W. 50. Spichernstraße 17.
Böttcher, Robert, Gesanglehrer. W. 30, Kyffhäuserstraße 14 III.
Breest, Pastor an St. Jakobi. S. 42, Oranienstraße 134.
Büsing, Fräulein Margarete. -Steglitz, Kaiser Wilhelmstraße 21.
Cahn, Dr. Wilh., Geh. Legationsrat z. D. W. 62. Maienstraße 5.
Carreño-Tagliapietra, Frau Teresa. W. Kurfürstendamm 28.
Chorgesangverband, Ev. kirchl. für Brandenburg (Pfarrer Collin). Niederschönhausen b. Berlin.
Dallwig, R., Oberlehrer. -Neukölln, Böhmische Straße 13 III.
Dohnányi, Professor Ernst von. -Grunewald, Knausstraße 19.
Dümmler, Frau Agnes. W. 30, Münchener Straße 15.
Egidi, Professor A., Lehrer am Kgl. Institut f. Kirchenmusik. -Schöneberg, Hauptstraße 97.
Eiseck, Sanitätsrat. SW. 47. Yorkstraße 10.
Elkus, H. W. Pariser Straße 54.
Ewald, Prof. Dr. Geh. Med.-Rat. W. 10. Kaiserin Augustastraße 78.
Ewenk, Arthur van, Konzertsänger. -Schöneberg, Martin Lutherstraße 45.
Feiler, Otto, Chordirigent, Organist u. Gesanglehrer. -Halensee, Johann Sigismundstraße 12.

Fiedler, Max. Charlottenburg 2. Schillerstraße 119.
Fiering, Rudolf, Chordirigent. -Schmargendorf, Caspar Theyßstraße 30.
Fischer, Richard, Konzertsänger. -Friedenau, Südwestcorso 60 I.
Frankenstein, Frl. Hedwig. -Wilmersdorf, Konstanzerstraße 51.
Franko, Sam., Konzertdirektion Wolff.
Frantzius, von, Wirklicher Geheimer Rat. W. 35. Genthinerstraße 3.
Friedheim, Julius, Kaufmann. -Charlottenburg, Schlüterstraße 39.
Friedländer, Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Max. W. Kurfürstendamm 242.
Friedrich Wilhelm, Prinz von Preußen, Kgl. Hoheit. Camenz.
Gabain, Fräulein Anna von, Pianistin. -Charlottenburg, Knesebeckstr. 72.
Gerster, Frau Etelka. W. 15. Kurfürstendamm 67.
Gesellschaft zur Pflege altklassischer Musik. (Leiter G. Lenzewski.) -Charlottenburg, Leibnizstraße 92.
Glaß, Dr. Paul. W. Potsdamerstraße 97 III.
Goldschmidt, Dr. Hugo. W. Keithstraße 16.
Graeve, Frl. Anna. -Friedenau, Fregestraße 40.
Groschke, Frl. Clara. W. 30, Maaßenstraße 15.
Grüneisen, Pastor Lic. C. -Großlichterfelde, Holbeinstraße 56.
Heffter, Geh.-Rat Professor Dr. -Grunewald, Wißmannstraße 16.
Heinitz, Franz, Justizrat. W. Victoriastraße 5.
Heinrich, Frl. Constanze. W. Courbièrestraße 13.
Heubner, Prof. Dr. Otto, Geh. Medizinalrat. NW. Kronprinzenufer 12.
Heusler, Prof. Dr. A. W. 30. Viktoria Luiseplatz 12.
Höffken, Alexander, Konzertsänger. -Charlottenburg, Knesebeckstraße 68/69.
Hoffmann, Baptist, Königl. Preuß. Kammersänger. -Charlottenburg, Mommsenstraße 1.
Irrgang, Königl. Musikdirektor Bernhard, Domorganist. -Charlottenburg 2, Grolmanstraße 51.
Jaffé, Frau Dr. Helene. W. Kurfürstenstraße 129.
Jonas, Frl. Adelheid. W. 10. Tiergartenstraße 7.
Kaiser, Dr. Rudolf, Bibliothekar a. d. Kgl. Bibliothek. -Großlichterfelde, Ringstraße 98.
Kawerau, Professor D., Oberkonsistorialrat u. Probst. C. 2. Brüderstr. 10.
Knetsch, Berthold. W. 15. Bleibtreustraße 33 G.
Koenen, Fräulein Tilly, Konzertsängerin. -Wilmersdorf, Prinz-Regentenstraße 119.
Koenigs, Fräulein Elise. -Charlottenburg II, Schillerstraße 17, Portal 2.
Kopfermann, Prof. Dr. Albert, Direktor der Musiksammlung der Königl. Bibliothek. -Großlichterfelde, Wilhelmplatz 4.
Krammer, Frau Dr. Friedenau, Deidesheimerstraße 2.
Kretzschmar, Geh. Reg.-Rat, Prof. Dr. Hermann. -Schlachtensee, Dianastr.
Krönig, Justizrat Dr. W. Kaiserhofstraße 2.

Berlin.

Lampe, Prof. Dr. Felix. -Grunewald, Trabenerstraße 10/12.
Landowska, Frau Wanda. -Wilmersdorf, Sächsischestraße 6.
Levy, Sanitätsrat Dr. Joh. Seb. W. Magdeburgerstraße 6.
Liebert, Dr. Kurt. W. 50. Augsburgerstraße 38 pt. l.
Liebrecht, Justizrat, Rechtsanwalt u. Notar. -Charlottenburg, Kurfürstendamm 24.
Lienau, Robert, i. Fa. Schlesingersche Buch- und Musikhandlung. W. Französischestraße 23.
Liepmannssohn, Leo, Antiquariat. Bernburgerstraße 14.
Lipperheide, Elisabeth Baronin von, -Grunewald, Parkstraße 68.
Lucae, Walter, Pianist. -Wilmersdorf, Bruchsalstraße 6.
Luedtke, Hans, stud. phil., Organist. -Charlottenburg 2, Goethestr. 14a.
Maas, Frau Heinrich. W. Hildebrandstraße 23.
Marteau, Henri, Prof. an der Kgl. Hochschule für Musik. NW. 40. Herwarthstraße 3a.
Mendelssohn, Frau Marie von. -Grunewald, Herthastraße 5.
Mendelssohn, Robert von. W. 56. Jägerstaße 51.
Mendelssohn-Bartholdy, Frau Dr. Enole. Königin Augustastraße 44.
Meth, Dr. Richard. W. 50. Spichernstraße 8/9.
Meyer, Oscar. SW. 47, Großbeerenstraße 56a.
Micheli, Wolfgang. NW. 7. Albrechtstraße 18 I.
Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten. W. 64, Unter den Linden 4.
Morgenroth, Frau Professor Dr. NW. 40. -Dahlem, Willdenowstr. 38.
Nendza, Ewald, Organist. -Neukölln, Donaustraße 106.
Ochs, Prof. Siegfried, Dirigent des Philharmonischen Chors. W. Bendlerstraße 8.
Opitz, Prof. Dr. Hans. SO. 16. Schmidstr. 44.
Pfannschmidt, H., Königl. Musikdirektor und Organist. -Charlottenburg, Grolmanstraße 15.
Pinkus, Fräulein Anna. -Friedenau, Wilhelmshöher Straße 20. Bis auf weiteres in Marina di Pisa Italien.
Reemy, Fräulein Maria. Westend, Leistikowstraße 6.
Reemy, Fräulein Tula. Westend, Leistikowstraße 6.
Reimann, Wolfgang, Organist der Jerusalemskirche. SW. 68. Neuenburgerstraße 12 I.
Reinhold, Oberst. W. 30. Münchenerstraße 47 I.
Roenckendorff, Frau Hauptmann. W. 15. Uhlandstraße 32.
Rohde jun., Eduard, Organist u. Chordirigent. NO. 55. Lippehnerstr. 30.
Rüfer, Prof. Philipp, Komponist. W. Königin Augustastraße 24.
Sachs, Geh. Oberfinanzrat. W. Magdeburgerstraße 2.
Salomon, Justizrat Dr. Ph., Rechtsanwalt am Kammergericht. W. Lützowstraße 67.

Berlin.

Schaper, Prof. Fritz, Bildhauer. W. 35. Buchenstraße 4.
Scharwenka, Prof. Xaver, Hofpianist. Blumenthalstraße 17.
Schieckel, Fräulein Susanne. W. Magdeburgerstraße 21.
Schiemann, Fräulein Agnes. W. Tauentzienstraße 7c.
Schneider, Professor, Max, Lehrer am Kgl. akad. Institut für Kirchenmusik. W. 62. Maaßenstraße 32 II.
Schöne, Dr. Richard, Wirkl. Geh. Rat, Generaldirektor der Königl. Museen, Exzellenz. =Grunewald, Wangenheimstraße 13/15.
Schubring, Prof. Dr. Paul. =Schöneberg, Meranerstraße 11.
Schulze, Adolf, Konzertsänger. W. Luitpoldstraße 34.
Schumann, Prof. Georg, Direktor der Singakademie. =Großlichterfelde, Bismarckstraße 8.
Schwalm, Oscar, i. Fa. Jul. Blüthner. W. Lützowstraße 76.
Schwechten, Franz, Königl. Baurat. W. Lützowstraße 65.
Schwendy, Frau Elise. W. 15. Hohenzollerndamm 3.
Seiffert, Professor Dr. Max. W. Göbenstraße 28.
Simon, Erich. =Charlottenburg, Bismarckstraße 10.
Simon, Frau Therese. W. Matthäikirchstraße 31.
Singakademie. C. Am Festungsgraben 2.
Sluzewski, Justizrat Heinrich, Rechtsanwalt. W. Augsburgerstraße 44.
Sluzewski, Dr. jur. Emil. =Charlottenburg, Leibnizstraße 73.
Spanuth, August. =Charlottenburg, Wielandstraße 29.
Spitta, Frau Geh. Reg.-Rat Mathilde. =Wilmersdorf, Prinzregentenstr. 114.
Springer, Frau Ferdinand. W. 15. Schlüterstraße 45.
Steingraeber, George, Kommerzienrat. W. 30. Barbarossastraße 44.
Thiel, Professor Carl, Lehrer am Kgl. Akad. Inst. f. Kirchenmusik. Friedbergstraße 40.
Tiede, Fräulein Margarete. W. 30. Neue Winterfeldtstraße 4 II.
Toeche, Fräulein Emma. SW. 12. Kochstraße 69.
Toeche-Mittler, Dr. Theodor. SW. 12. Kochstraße 68.
Tonkünstler-Verein, Berliner (Vorsitzender: Adolf Göttmann). W. 57. Bülowstraße 81.
Verein Berliner Organisten und Kirchenchordirigenten (Kgl. Musikdirektor Alfred Krause). NW. 52. Melanchthonstraße 19 II.
Voigts, Bodo, Exz. Wirkl. Geh. Rat, Präsident des Evangel. Oberkirchenrats. =Charlottenburg, Hardenbergstraße 30a.
Walter, George Adolph, Konzert- und Oratoriensänger. =Zehlendorf, Berlepsch-Straße 39 B.
Weise, Frau Magdalene. =Halensee, Georg Wilhelmstraße 17.
Wirth, Professor Emanuel. =Charlottenburg, Uhlandstraße 183.
Wirth, Dr. Hermann Felix, Lektor der Universität. =Steglitz, Kleiststr. 23 III.
Wolf, Professor Dr. Johannes. =Zehlendorf, Düppelstraße 19 I.
Wolff, Dr. Hermann. W. 15. Württembergischestraße 25/26.

Berlin.

Wolff, Hermann, Konzertdirektion. W. Flottwellstraße 1.
Wolffheim, Dr. Werner. -Grunewald, Jagowstraße 12.
Zajic, Florian, Kammervirtuos. W. Wichmannstraße 2.

Berneck, Post Altensteig (Württemberg).

Werner, Albrecht, Stadtpfarrer.

Biberach an der Riß.

Kirchengemeinde, Evang. (Kirchenpfleger Springer).

Biebrich a. Rh.

Baalen, Fräulein von. Kaiserstraße 11.
Wilhelmj, Frau Dr. Marie. Nassauerstr. 4.

Biedenkopf (Hessen-Nassau.)

Simmermacher, W. H. Hainstraße 55.

Bielefeld.

Lamping, Prof. Wilh., Musikdirektor. Detmolderstraße 104a.
Meyer, K. II., Organist und Pauluskirchenchor-Dirigent. Bleichstr. 3 I.

Bingen a. Rh.

Knettel, Josef, Musikdirektor.

Bischofstein bei Lengefeld unterm Stein.

Marseille, Dr. phil. G., Direktor.

Bitterfeld.

Werner, Arno, Professor. Ratswall 7.

Blasewitz siehe Dresden.

Bockstadt b. Eisfeld (Thüringen).

Münchhausen, Freiin Katharina von.

Bonn.

Bitter, Wilhelm. Hohenzollernstraße 17.
Bücheler, E., Landgerichtsrat. Schumannstraße 153.
Grüters, Prof. Hugo, Städt. Musikdirektor. Königstraße 63.
Kirchengesangverein, Evang. (Pfarrer Strauß, Vors.).
Lohe, L., Petersbergstraße 16.
Lürken, Dr. med. Josef. Schumannstraße 38.
Münter-Quint, Frau Mary, Konzertsängerin. Schloßstraße 26.
Neufville, Fräulein Henriette von. Lennéstraße 55.
Schiedermair, Professor Dr. Ludwig. Kirschallee 36.
Stehn, Frau Elisabeth. Rheinweg 135.
Thiel, Fräulein Auguste. Weberstraße 27.
Wolff, Prof. Dr. Leonhard. Poppelsdorfer Allee 55.

Brake i. O.

Hämpel, Br. O., Organist und Gesanglehrer. Bahnhofstraße 2.

Braunschweig.

Barckhausen, Frau Rittmeister Julie. Wendentorwall 21.
Gorn, Kurt, Hof- u. Domorganist. Hagenstraße 26 II.
Therig, A., Herzogl. Musikdirektor, Dirigent des Bach-Vereins. Heinrichstraße 53.
Wilms, Fr., Hofkantor. Wilhelmsplatz 5.

Breechen bei Jarmen (Vorpommern).

Heyden, Ernst von, Rittergutsbesitzer.

Bremen.

Haß, Otto, Referendar. Rembertistraße 78.
Heymel, Alfred Walter von.
Isenberg, Frau P. Contrescarpe 19.
Kulenkampff, Frau Johanna. Kohlhökerstraße 25.
Müller, Oscar. Hornerstraße 106.
Nößler, Prof. Eduard, Musikdirektor und Dom-Organist. Bleicherstr. 40.
Philharmonische Gesellschaft (Vorsitzender G. Nassow).
Wolde, Heinrich, Bankier. Osterdeich 60.

Breslau.

Behr, Hermann, Kapellmeister. XIII, Hohenzollernstraße 37/39.
Benkel, Kurt, Gymnasiallehrer. Kreuzstraße 42.
Berg, Frau Edelgarde, Pianistin. XVI, Vogelweide, Berg'sche Villa.
Bial, Wilhelm, i. Fa. Bial u. Freund. II, Tauentzienstraße 41.
Bielschowsky, Emanuel, Kaufmann. I, Herrenstraße 26 III.
Breslauer Orchester-Verein. I, Ring 30.
Burkert, Otto, Kantor u. Oberorganist der Elftausendjungfrauenkirche. Schleiermacherstraße 14.
Cohn, Georg, Bankdirektor. Ahorn-Allee 9.
Dahn, Frau Geheimrätin Therese verw. Felix. Schweidnitzer Stadtgraben 20.
Decke, Rechtsanwalt Dr. 5. Schweidnitzerstraße 6.
Degenkolb, Ottomar, Bankdirektor a. D. Kaiser Wilhelmstraße 188.
Dohrn, Prof. Dr. Georg, Direktor der Singakademie. Steinstraße 4/6.
Dzialas, Dr. jur. Hermann, Kaufmann. XVI, Morgenzeile 8/9.
Ehrlich, Fritz, Vize-Konsul der Vereinigten Staaten von Brasilien. Blücherplatz 1a.
Eschborn, Dr. phil. Kurt von. Roßmarkt 4.
Ercklentz, Professor Dr. med. Wilhelm, Hansastraße 26.
Ercklentz, Frau Wilma geb. Bödiker. Hansastraße 26.
Fischer, Geh. Justizrat Professor Dr. Otto. Monhauptstraße.
Freund-Mott, Frau Irmingard, Konzertsängerin. V, Neue Schweidnitzerstraße 12.
Friedenthal, Justizrat Ernst. V, Neue Schweidnitzerstraße 4.
Friedrich, Wilhelm, Buchdruckereibesitzer. XVI, Dahnstraße 7.

Breslau.

Fuchs, Fräulein Pauline, Gesanglehrerin. I. Margarethenstraße 24.
Gaebel, Otto, Direktor. X, Matthiasstraße 210—220.
Gemeindekirchenrat der Pfarrkirche zu St. Bernhardin.
Gulbins, M., Kgl. Musikdirektor, Kantor u. Oberorganist a. St. Elisabeth, Arletiusstraße 19 II..
Hübner, Sanitätsrat Dr. August. Lehmdamm 8 I.
Joachimsthal, Frau Fabrikbesitzer Else. Frankfurterstraße 66.
Institut für Kirchenmusik, Königl. Akademisches (Direktor Professor Dr. Siebs).
Kinkeldey, Professor Dr. Otto. Arndtstraße 3.
Korn, Dr. Wilhelm.
Korpulus, Direktor Dr. Max. XIII, Hohenzollernstraße 70.
Küttner, Frau Geheimrat Johanna. Birkenwäldchen 6.
Lang, Frl. Marie. Harfenistin. Augustastraße 137 III.
Meyer, Frau Gertrud. Neue Graupenstraße 14.
Molinari, Jacob, Kaufmann. Heiligegeiststraße 13.
Moll, Justizrat Dr. Forkenbeckstraße 13.
Neißer, Prof. Dr. A., Geh. Medizinalrat. Fürstenstraße 112.
Partsch, Prof. Dr. Karl, Geh. Medizinalrat. XIII, Kaiser Wilhelmstr. 80.
Pinner, Adolf. I. Reuschestraße 20/21.
Plüddemann, Paul, Chordirigent, Gesanglehrer u. Musikreferent. Neudorfstraße 116.
Sachs, Carl, Kaufmann. Kleinburgstraße 20.
Sachs, Frau Bankier Ottilie, Ehren-Vorsitzende des Vorstandes der Breslauer Singakademie. XVIII, Ohlauerstraße 1.
Sachs, Fräulein Clara, Malerin. XVI, Fürstenstraße 110 a.
Schweitzer, Otto, Direktor der Breslauer Diskontobank. Ring 30.
Tobler, Stadtrat.
Toebe, H., Geh. Baurat, Paulstraße 3, I.
Tomaszewski, M., Bankbeamter. XVIII, Kirschallee 36.
Vierhaus, Dr. Felix, Wirkl. Geh. Ober-Justizrat, Oberlandesgerichtspräsident. XIII, Hohenzollernstraße 95/97.
Wertheim, Frau Dr. Fränze. Gartenstraße 62.

Brieg (Bez. Breslau).

Hielscher, Professor, Kgl. Musikdirektor.
Schles. ev. Kirchenmusikverein (Vors. Kgl. M.-D. Professor Hielscher).

Bürgel i. Th.

Hopf, P., Organist.

Calau.

Frantzius, von, Leutnant im 2. Garde-Regiment zu Fuß, Bahnhofstraße 15.

Calw.

Rheinwald, E., Rechtsanwalt.
Gundert, Friedrich.

Camenz.

Friedrich Wilhelm, Prinz v. Preußen, Kgl. Hoheit.

Cannstatt siehe Stuttgart.

Celle.

Schneider, Justizrat H., Rechtsanwalt und Notar.

Charlottenburg siehe Berlin.

Chemnitz.

Cantoren- und Organistenverein der Kreishauptmannschaften Zwickau und Chemnitz (Organist Rob. Butze, Kaiserstraße 21).
Ephoralverband für kirchliche Musik, Chemnitzer, (Kirchenmusikdirektor Franz Mayerhoff).
Hoyer, Karl, Organist zu St. Jacobi, Bernsdorferstraße 37.
Hübschmann, Dr., Bürgermeister. Barbarossastraße.
Kirchenchor St. Lukas (Kirchenmusikdirektor Georg Stolz).
Kirchenchor zu St. Nicolai.
Kirchenvorstand zu St. Petri.
Klemm, C. A., K. S. Hofmusikalienhandlung. Roßmarkt.
Koch, M. E., Kantor an St. Johannis.
Mayerhoff, Prof. Franz, Kirchenmusikdirektor. Heinrich Beckstraße 16.
Pretzsch, Postrat, Neefestraße 40 I.
Sturm, Dr., Oberbürgermeister. Kaßbergstraße 24.
Tetzner, O., Bankdirektor, Beyerstraße 32.

Coburg.

Güntzel, Karl, Oberlehrer. Glockenberg 6 I.
Schammberger, A., Stadtorganist. Pfarrgasse 2.

Cöthen (Anhalt).

Bachverein (Vors. Otto Schneider, Seminarlehrer). Aribertstraße 15a.

Cunersdorf bei Wriegen.

Grüneisen, Friedrich, Pastor.

Cüstrin.

Hartmann, Dr. Paul, Kgl. Gymnasialdirektor.

Danzig.

Brandstäter, Georg, Musikdirektor. Vorstädt. Graben 54.
Wallenberg, Dr. Theodor, Augenarzt. Reitbahn 4, II.

Darmstadt.

Großherzogl. Hofbibliothek.
Harres, Franz, Prokurist. Kiesbergstraße 60.

Darmstadt.

Hilsz, Dr. jur. W., Grafenstraße 23.

Evang. Kirchengesangverein für Deutschland (Prälat D. Flöring. Mühlstraße 45).

Noack, Friedrich, cand. phil. et mus. Mathildenstraße 24.

„Sell-Stiftung an der Johanneskirche", Stiftung für Anschaffung von Kirchenmusikalien zum Gebrauch für Kirchenchöre und Orgelspiel (Pfarrer Dingeldey).

Verein Hessischer Organisten (Reallehrer H. Müller).

Richard Wagner-Verein (Großh. Rat H. Sonne. Grüner Weg 99).

Wiedersum, W., Alexandraweg 24.

Dessau.

Bartmuß, M., Organist. Moltkestraße 2.

Detmold.

Stemann, Medizinalrat Dr. Freiligrathstraße.

Ulrich, Dr. Hermannstraße.

Behmeier, Theodor, Fürstl. Musikdirektor. Gartenstraße 6.

Domanze (Kreis Schweidnitz.)

Pückler, Gräfin Elisabeth.

Pückler, Gräfin Mathilde.

Dortmund.

Fink-Garden, Kurt. Leipzigerstraße 2 I.

Holtschneider, E., Direktor des Konservatoriums der Musik. Balkenstr. 34.

Janßen, Prof. Jul., Kgl. Musikdirektor. Arndtstraße 31.

Preising, Dr. phil. August, Kgl. Gymnasialdirektor.

Drensteinfurt (Westfalen).

Landsberg, Engelbert Freiherr von.

Dresden.

Arnold, Frau Dr. -A., Tauscherstraße 28.

Beck, Dr., Exzellenz, Kgl. sächs. Staatsminister.

Berling, Frau Charlotte, Konzert- u. Oratoriensängerin. -N. Angelikastr. 9.

Kgl. öffentliche Bibliothek. -N. 6.

Bienert, Frau Ida. -A., Feldgasse 5 pt.

Dreyßigsche Singakademie.

Fuchs, C. R., Kantor, Holbeinstraße 108.

Größel, Gerhard, Realschuldirektor. Seidnitzerstraße 9.

Hottinger, Alfred, Organist an der Frauenkirche. Dürerstraße 109.

Kantoren- u. Organistenverein der Kreishauptmannschaften Dresden und Bautzen.

Kirchenvorstand der Annengemeinde. A., Annenstraße 40.

Kirchenvorstand der Martin Luthergemeinde (Kgl. Musikdirektor Kantor A. Römhild).

Dresden.

Kirchenvorstand der Zionskirchgemeinde.
Klemm, C. A., Hofmusikalienhandlung. Augustusstraße.
Kreuzchor (Königl. Musikdirektor Professor Otto Richter).
Lingner, Dr. K. A., Wirkl. Geh. Rat, Exz., Großenhainerstraße 9.
Löber, Fräulein Mathilde, p. Adr. Fr. Ober-C.-R. Dr. Löber, Antonstr. 14 pt.
Mann, Professor Eduard, Gesanglehrer. Schnorrstraße 28.
Mehrtens, Meta, Konzertsängerin. -A. Schnorrstraße 63.
Mozart-Verein (Professor Dr. E. von Meyer).
Müller, Erich H., A. 20, Wasastraße 14.
Pfannstiehl, Bernhard, Organist der Kreuzkirche. Strehlenerstraße 39 III.
Schmidt, Richard, Kantor und Organist. A., Hübnerstraße 15 b. II.
Schnorr v. Carolsfeld, Dr. Ernst, Organist der Dreikönigskirche. -N. 6, Nieritzstraße 3 II.
Stier, Kantor, Alfred. -A., Glasewaldtstraße 21.
Tonkünstler-Verein (Hofrat Professor Boeckmann, Porsbergstraße 1).
Urbach, Professor Otto. Johann Georgen-Allee 17.
Williams, W. Herbert, Organist und Kantor. -A., Kohlschütterstr. 2 II.
Wustmann, Dr. Rudolf. -Bühlau, König Albert-Allee 11.

Dröbel bei Bernburg.

Evang. Kirchengesangverein f. Anhalt (Herr Pastor Loose, Schriftführer).

Duisburg.

Arndt, Dr. Richard, Oberlehrer. Angerstraße 11.
Bechem, Frau Adele. Mülheimerstraße 41.
Curtius, Richard. Düsseldorferstraße.
Doepper, Carl, Kaufmann. Lutherstraße 2.
Duisburger Gesang-Verein (Dirig.: Kgl. Musikdirektor W. Josephson).
Evang. Salvatorkirchenchor (Dirigent: Paul Fischer). Pulverweg 8.
Fettweis, Heinrich. Heerstraße 99 I part.
Fischer, Otto, Direktor der Duisburg-Ruhrorter Bank.
Köhne, Frau Dr. Maria. Königstraße 10.
Lehnig, Robert, Stadtlandmesser. Zechenstraße 38.
Paus, Carl, Konzertorganist. Königstraße 38.
Rademacher, Adolf, Landrichter. Mainstraße 46. II.
Scholten, Frau Carl. Denkmalstraße 7.
Schulz-Hausmann, Fr. von, Bankdirektor. Neue Weselerstraße 110.
Starting, Paul, Landrichter. Viktoriastraße 54.
Sträßer, Gottfried, Kaufmann. Neue Weselerstraße 35.
Theine, Oskar, Oberlehrer der Oberrealschule. Akazienhof 3.
Vygen, Frau Emil, geb. Curtius. Düsseldorferstraße 166.
Westermann, Frau Emma. Realschulstraße 50.
Wiedemann, Frau Dr.
Windthorst, Kommerzienrat Louis, Kaufmann. Neue Weselerstraße 11.

Düsseldorf.

Buths, Professor J., Musikdirektor. Ehrenstraße 17.
Debüser, Königsallee 50.
Kruse, Frau Regierungs-Präsident.
Landes- und Stadtbibliothek.
Lindgens, Dr. Otto, Kgl. Notar. Klosterstraße 14.
„Salem". Kirchlich gemischter Gesangverein, Kirchenchor der Friedenskirche (Dirigent W. Suter, Lichtstraße 3).
Süße-Wilsing, Konzertsänger. Obercassel, Wildenbruchstraße 67.
Witt, A., Kapellmeister. Aderstraße 36.

Eberswalde.

Jonas, Frau Rechtsanwalt Anna.

Eibau.

Hahn, Richard, Pastor.

Eisenach.

Alfeis, Frl. Auguste, Bismarckstraße 13.
Bach-Museum, Frauenplan 21.
Bornemann, Dr. Georg. Wartburg-Chaussee 9.
Brunner, Hugo, Großh. Sächsischer Hofbuchhändler. Karlstraße 8.
Freyse, Konrad, Seminarmusiklehrer. Hainweg 15.
Ganzel, Fräulein Natalie. Ofenstein 7.
Göhler, Dr. Albert. Mühlhäuserstraße 8 II.
Helferich, Heinrich, Geheimer Medizinalrat. Am Hainweg 9.
Jäger, Fräulein. Moltkestraße 11.
Kahle, Paul, Hofbuchdruckereibesitzer. Theaterstraße 9.
Koehler, Dr. med. Martin Luther. Am Hainstein 8.
Löbbecke, Dr. jur. Otto von. Karl Auguststraße 4.
Meyer-Beneke, Frau L. Marienthal 28.
Mook, Frau Direktor. Kapellenstraße 2.
Musculus, Fräulein E.
Musikgruppe Eisenach der Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins, Verband der Musiklehrerinnen.
Musikverein.
Nicolai, Prof. Dr. Wilhelm, Realgymnasialoberlehrer. Waisenstraße 11.
Rinkens, Wilhelm, Musikdirektor. Hainweg 14.
Schmieder, Hans, Oberbürgermeister. Barfüßerstraße 19.
Schumann, Camillo, Großherzogl. Musikdirektor. Prellerstraße 9.
Werther, Frau Helene, Konzertsängerin. Ofenstein 3 b.
Wichmann, E. Marienthal 42.
Zufehr, Fräulein Emma. Jacobsplan 14.

Eisleben.

Bachverein (Amtsgerichtsrat Holland).

Elberfeld.

Gerke, Ad., Organist der Trin.-Kirche. Adlerstraße 1 II.

Elbing.

Rasenberger, F., Musikdirektor. Am Lustgarten 4.

Ziese-Schichau, Frau Elisabeth.

Ellmendingen bei Pforzheim (Baden).

Maurer, Otto, Pfarrer.

Emden (Ostfriesland.)

Müller, Dr. Walther, Musikdirektor. Apfelmarkt.

Erfurt.

Luden, Frau Dr. Elisabethstraße 7.

Przychowski, Fräulein Wanda von. Wilhelmstraße 21.

Erlangen.

Oppermann, Dr. med. W., K. Oberarzt der Heil- und Pflegeanstalt.

Rottler, Dr., Arzt.

Essen an der Ruhr.

Abendroth, Hermann, Städt. Musikdirektor. Isabellastraße 34.

Evangelischer Kirchenchor (Kgl. Musikdirektor G. Beckmann, Schnutenhausstraße 5).

Evangelischer Organistenverein für Rheinland und Westfalen (Fr. Lohmann, Herne).

Fettweis, Carl, Kaufmann. Schinkelstraße 49B.

Verein akadem. gebild. Musiklehrer und Musiklehrerinnen I. Vorsitzender: Ludwig Riemann. Kaiserstraße 31.

Witte, Professor G. H., Königl. Musikdirektor.

Eßlingen a. N. (Württemberg).

Kulenkampff, W. Urbanstraße 29 II.

Schullehrer-Seminar.

Eutin.

Hofmeier, Andreas, Großh. Musikdirektor. Ploenerstraße 62.

Finsterwalde N/L.

Nowel, Gotthold, Kantor und Organist.

Frankfurt am Main.

Bach-Gemeinde (vertreten durch Frau Eva Borgnis, Reuterweg 36).

Bauer, Dr. phil. et med. Eschersheimer Landstraße 50.

Borgnis, Frau Eva, geb. von Wurmb. Reuterweg 36.

Breidenstein, Carl, Lehrer an Hochs Konservatorium. Adlerflychstr. 25.

Cäcilienverein.

Dessoff, Fräulein G., Gesanglehrerin. Wolfgangstraße 149.

Dreier, Bernhard, Organist a. d. Matthäuskirche. Friedrichstraße 52 III.

Frankfurt am Main.

Feis, Frau Alice. Trutz 12.
Henkel, Frau verw. Dr. Heinrich. Humboldtstraße 19.
Hirsch, Paul. Beethovenstraße 8.
Hochs Konservatorium. Eschenheimer Landstraße 4.
Kalt, P., Chordirigent des Vereins für Kirchengesang. Neuhofstr. 51 p.
Kayser, C., Geh. Konsistorialrat, Pfarrer. Hohenstaufenstraße 32.
Küchler, Ed. sen. Oederweg 116.
Lion, Clara, Konzertsängerin. Bürgerstraße 10.
Lucius, Frau Dr. M. Mainzerlandstraße 42.
Museumsgesellschaft (E. V). Junghofstraße 20.
Ochs, Willy. Bockenheimer Anlage 45.
Rath, Frau Max vom. Untermainquai 56.
Riese, Fräulein Paula. Klettenbergstraße 7.
Rode, Frl. Mina, Violinistin. Fichardstraße 47.
Roger, Frl. Clara. Schumannstraße 59.
Verein für Kirchengesang. (Vorsitzender J. Stehling.) Comeniusstr. 26.

Freiberg i/Sa.

Ausschuß zur Verwaltung des Geistl. Einkommens.
Freiberger Ephoral-Kirchenchorverband.

Freiburg i/Br.

Mathis, Frl. Klara. Hebbelstraße 2.
Musikabteilung der Freien Studentenschaft.
Prinzhorn, Dr. Hans. Ludwigstraße 28.

Freiburg i. Schles.

Suppe, Kantor.

Friedenau siehe Berlin.

Friedberg (Hessen).

Musik-Verein (z. H. des Dirig. Herrn Fritz Usinger).
Trapp, Carl, Kommerzienrat.

Friedrichroda i. Thür.

Stephan. Lindenstraße 27.

Friedelshausen b. Wasungen (S. M.)

Hertel, V., Pfarrer.

Gaschwitz siehe Leipzig.

Schloß Georgium bei Dessau.

Ditfurth, Frl. von, Hofdame.

Gera-Untermhaus.

Bauer, Walter R.
Feistkorn, Walter O. Goethestraße 4.
Müller, Frl. Gertrud, Gesanglehrerin. Kurzestraße 2.
Wunderlich, Kurt.

Glauchau.

Franz, Ewald, Kantor. Kirchplatz 7.

Gleiwitz O/S.

Kienbaum, Rudolf. A. d. Klodnitz 16 I.

Ritter, Ernst, Kgl. Regierungsbaumeister. Fabrikstr. 12 I.

Godesberg a. Rh.

Rigal-Grunland, Frhr. von, Kgl. Preuß. Kammerherr. Haus am Kreuter.

Göhren bei Woldegk (Mecklenburg).

Hörich, Frau Pastor Elise.

Goldbach b. Gotha.

Kaufmann, Pfarrer.

Gotha.

Bibliothek, Herzogliche.

Musik-Bibliothek des Herzog Ernst-Seminars. Reinhardsbrunnerstr. 16.

Natterer, Joseph, Hofkonzertmeister. Siebleberstraße 52.

Göttingen.

Akademische Orchester-Vereinigung. (Dr. Robert Staiger.) Friedländerweg 2.

Freytag, Frl. Else. Lange Geismarstraße 68.

Levin, Ferdinand. Waldstraße 3.

Levin, Frau Kommerzienrat Marie. Waldstraße 3.

Voigt, Geh. Reg.-Rat Professor Dr. Woldemar. Grüner Weg 1.

Greiz (Reuß ä. L.).

Vollert, Dr. med. Regentenplatz 1.

Groß-Lichterfelde siehe Berlin.

Großneuhausen.

Werthern, Frau Baronin.

Grunewald siehe Berlin.

Guben.

Glücksmann, Dr., Erster Bürgermeister, Wilhelmsplatz.

Zastrow, Frau Laura geb. Vierhaus. Bergstraße 2.

Hagen (Westfalen).

Osthaus, Frau Ernst. Villa Elfriedenhöh.

Westerfrölke, Rudolf, Professor. Elberfelderstraße.

Halensee (siehe Berlin).

Halle a. Saale.

Abert, Professor Dr. Hermann. Reichardtstraße 11.

Bach, Frau Pfarrer Auguste. Herderstraße 10 II.

Halle a. Saale.

Bechtel, Prof. Dr. F., Reichardtstraße 18.
Boyde, Organist Karl. Viktor Scheffelstraße 1.
Bruhn, Wolfgang, Assistent d. Musikwiss. Seminars.
Cornill, Professor C. H., Geh. Konsistorialrat. Weidenplan 17.
Grüneisen, Fräulein Maria. An der Marienkirche 3.
Hothan, Heinrich, Hof-Musikalienhändler.
Kirchenmusikalische Konferenz der Stadtephorie Halle a. S.
Kirchenmusikbibliothek der Provinz Sachsen. An der Universität 8/9.
Lisco, Frau Dr. Dorothea. Wettinerstraße 19.
Musikwissenschaftliches Seminar der Universität. An der Universität 8–9.
Meyer, Ralph, cand. phil. Hedwigstraße 9.
Schläger, Kurt, Lehrer. Südstraße 3.
Stadtsingechor (Dir. Musikdirektor Karl Klanert).
Ulrici, Frau verw., Steuerrat. Kaiserstraße 21.
Voigt, Oberlehrer G. Prinzenstraße 20.
Wurffschmidt, Kgl. Musikdirektor Willy.

Halle i. W.

Staudacher, Walter, Rechtsanwalt und Notar.
Staudacher, Frau Walther.

Hamburg.

Barth, Prof. Dr. Richard. Hochallee 65.
Behn, Dr. Hermann. 37. Oberstraße 131.
Biema, Frau Elise van. 37. Hochallee 53.
Burjam, Frau Alfred. 5. Mundsburger Damm 57 III.
Drews, Dr. Richard, Prakt. Arzt. Eimsbütteler Chaussee 133.
Gärtner, Bruno, Organist. Heimhuderstraße 72.
Heyer, Frau Helene. 21. Haideweg 3 p.
Knak, Gustav, Organist zu St. Petri. Roonstraße 30 II.
Meden, Fräulein L. von der. Rotherbaum Chaussee 25.
Ohlendorff, Hans von. Alsterdamm 16.
Pesenecker, Kantor Ernst. Ohlsdorf, Ihlandstraße 21.
Schwalm, Professor Dr. J. 25. Claus Groth-Straße 59a.
Sievert, H. W., Architekt. 24. Lübeckerstraße 110a.
Sittard, Alfred. Organist der St. Michaeliskirche. Holstenwall 13.
Sörensen, Fräulein Henny. 13. Bogenstraße 23.
Spengel, Professor Julius, Holzdamm 44.

Hamm (Westfalen).

Evangelischer Kirchengesangverein für Westfalen (Superintendent D. W. Nelle).
Seipt, Paul, Königl. Musikdirektor.

Hannover.

Budde, Dr., Ober-Reg.-Rat, Eichendorff-Straße 3.
Buresch, Frl. Margarete. Leopoldstraße 5.
Klöden, Frl. Editha von. Georgplatz 4.
Leimer, Karl, Direktor des Konservatoriums.
Spiegelberg, Frl. Lina. Lange Laube 11.
Tappert, Prof. Dr. Wilhelm. Fundstraße 32 II.
Wolper, Dr., Schulrat. Podbielskistraße 340 I.

Hannover-Linden.

Organisten-Verein (Geschäftsführg.: H. Glabbatz, Organist d. Lutherkirche).

Harburg an der Elbe.

Tilemann, Senator.

Heidelberg.

Weiß, Prof. Dr. Johs., Geh. Kirchenrat.

Herne.

Evangelischer Organisten-Verein für Rheinland und Westfalen (Fr. Lohmann).
Schellhase-Thomas, Frau Käthe, Konzertsängerin. Behrensstraße 5.
Schlüter, Franz, Kantor und Dirigent des Musikvereins in Herne.
Torhorst, Julius, Oberlehrer. Heinrichstraße 10.

Herrnhut (Sachsen).

Erbe, Th, Organist.
Schulze, Adolf, Prediger.

Hettstedt (Südharz).

Sannemann, Pastor Dr.

Hildesheim.

Lindemann, Dr. Paul, Arzt. Friesenstraße 14.
Sievers, Heinrich, Chordirigent an St. Andreae und Konzertorganist, Katharinenstraße 4 I.

Hinrichshagen (Mecklenburg-Strelitz).

Meyer, Gerhard, Pastor. Mecklenburgerstraße.

Husum.

Toennies, Fräulein E.

Jena.

Biedermann, Geheimrat Professor Dr. W.
Stein, Professor Dr. Fritz, Universitätsmusikdirektor. Oberer Philosophenweg.
Wandersleb, Dr. phil. Ernst, Wissensch. Mitarbeiter im Zeißwerk. Weinbergstraße 3.

Ilmenau.

Schmuck, Edwin, Organist. Scheffelstraße 6.

Johannisthal (siehe Berlin).

Karlsruhe (Baden).

Homburger, Dr. Otto. Moltkestraße 25.
Malsch, Karl, Buchdruckereibesitzer. Adlerstraße 21.
Verein für evangelische Kirchenmusik (Chorleiter Hermann Junker).

Karthaus (Westpr.)

Simon, Dr. jur. Gustav, Regierungs-Assessor. Kreishaus.

Kassel.

Bach, Joh., Rektor. Obere Carlstraße 1/4.
Evang. Kirchengesangverein für den Konf.-Bez. Kassel (Kantor J. Falk, Wolfsanger).
Leo, Referendar. Parkstraße 21.
Meibom, Fräulein A. von. Ständeplatz 10 III.
Scheel, Gustav. Kölner Straße 2.
Scheffer, Wilhelm, Justizrat. Wolfsschlucht 3.
Wurmb von, Oberleutnant im Inf.-Regt. von Wittich Nr. 83.

Kattowitz.

Brandenburg, Arthur, Tonkünstler.
Lüpke, Gustav von, Kgl. Musikdirektor, Dirigent des Meister'schen Gesangvereins. Schillerstraße 2 I.

Kempten (Allgäu).

Evangelischer Kirchengesangverein (Musikdirektor G. Hornberger).

Kiel.

Andresen, Lulu. Forstweg 4.
Götz-Martius, Frau Professor. Hohenbergstraße 4.
Johannsen, Heinrich, Organist. Lorentzendamm 5.
Krause, Fräulein Emilie, Violinistin. Adolfstraße 46.
Kunsemüller, Dr. Ernst, Dirigent des Vereins der Musikfreunde. Beseler Allee 30.
Oppel, Dr. Reinhard. Feldstraße 77 IV.
Schirren, Frl. Marie. Prinz Heinrichstraße 77 II.
Toeche-Sohn, Paul. Dänische Straße 39.

Klotzsche b. Dresden.

Bergius, Fräulein von. Gartenstraße 33 I.

Köln am Rhein.

Compes, Dr. Erwin, Justizrat. Norbertstraße 27.
Finck-Garden, Kurt, Konzertsänger. Maastrichterstraße 22.
Franke, Professor F. W. Lindenthal.
Hubert, Fräulein Carola, Konzertsängerin. Lütticher Straße 28.
Kölner Männergesangverein.

Köln am Rhein.

Konzertgesellschaft (J. B. Heimann jr.). Makkabäerstraße 73.
Korte, C. Karolingerring 36.
Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer. Worringerstraße 33.
Reifenberg, Paul. -Bayenthal, Altenburgerstraße 378.
Rodenkirchen, J., Domorganist. Höhle 30.
Schnitzler, Dr. Viktor, Rechtsanwalt. Kaiser Wilhelm-Ring 17.
Schuch, Frau Oberregierungsrat P. Kaesenstraße 26.
Steinbach, Fritz, Generalmusikdirektor. Wüllnerstraße 34.
Wirminghaus, Frau Syndikus Prof. Dr. Rheingasse 8.
Wiskott, Dr. F. Marienburg.
Wolff, Professor Ernst, Lehrer am Konservatorium. Genterstraße 6.

Königsberg (Ostpreußen).

Beyer, Ernst, Kantor u. Organist a. d. Tragheimer Kirche. Tragheimer Kirchstraße 81.
Bobrik, Fräulein Anna. Bergplatz 7a.
Brode, Professor Max, Königsstraße 63.
Doempke, G., Musikreferent. Bergplatz 15.
Fiebach, Otto, Kgl. Musikdirektor.
Herrmann, Dr. Erich, Musikreferent u. Redakteur d. Königsb. Allg. Zeitg. Ziegelstraße 17a.
Kamieński, Dr. Lucian. Hinter-Roßgarten 48. Gartenhaus.
Koch, Oberstabsarzt Dr. Mitteltragheim 35 I.
Lichey, Kantor R. Organist und Gymnasialgesanglehrer. Hintere Vorstadt 53 III.
Mallison, Fräulein Elise, Pianistin. Tragheim 43 III.
Simon, Gustav, Konsul, Rittmeister a. D., Mainzstraße 10.
Wyneken, Chefredakteur. Theaterstraße 12.

Köslin.

Voigt, Otto. Organist.

Kottbus.

Graner, C. F., Königl. Musikdirektor.

Krefeld.

Evang. Kirchen-Gesangverein für Rheinland (durch Herrn Pastor Bender).

Kreuznach.

Anspach, Pfarrer.

Lankwitz.

Graban, Karl, Oberlehrer. Ziethenstraße 22.

Lauf i. Bayern.

Deinhardt, Dr. Hans. K. Bezirksamtsassessor.

Leipzig.

Anschütz, Justizrat Dr. Reinhold, Rechtsanwalt. Promenadenstraße 6 II.
Arhausen, Rechtsanwalt beim Reichsgericht. Grassistraße 22.
Bach, Dr. med. Heinrich. Marienstraße 22 II.
Bach-Verein
Blüthner, Max, Kgl. sächs. Hofpianofortefabrikant. Elsterstraße 28.
Boettcher, E., Geh. Studienrat Professor Dr., Rektor am Realgymnasium. Schwägrichenstraße 11.
Brandes, Professor Friedrich, Universitätsmusikdirektor. Johannisplatz 13 II.
Brockhaus, Max. Querstraße 19.
Collegium musicum der Universität. Universitätsstraße 13 pt.
Eickhoff, Justizrat Dr., Rechtsanwalt beim Reichsgericht. Marienstr. 11
Fabian, Dr. med. Erich. Kaiser Wilhelmstraße 68 II.
Freiesleben, Dr. Georg, Wirkl. Geheimer Rat, Exz. Dorotheenstraße 4 I.
Gensel, Justizrat Dr. W. Julius. Hillerstraße 3.
Giesecke, Dr. Alfred, Verlagsbuchhändler. Poststraße 3.
Hänßel, Wilhelm, Kantor. -Lindenau, Roßmarktstraße 18.
Hase, Geh. Hofrat Dr. Oskar von, i. Fa. Breitkopf & Härtel.
Hase, Dr. Hermann von, i. Fa. Breitkopf & Härtel.
Havemann, Gustav, Hofkonzertmeister, Lehrer am Konservatorium. Ferdinand Rhodestraße 17 p.
Henning, Professor Dr. Gotthold. Sophienplatz 5 II.
Heuß, Dr. Alfred. -Gaschwitz, Dorfstraße 23.
Heymann, Dr. Rudolf. Ehrensteinstraße 14.
Kahnt Nachf., C. F. Nürnbergerstraße 27 I.
Keil, Dr. Alfred. -Plagwitz, Karl Heinestraße 1.
Kirchenchor, Freiwilliger zu Leutzsch (Kantor A. Haufe, Kirchstraße 4.)
Klemm, C. A., Hofmusikalienhandlung. Neumarkt 28.
Klengel, Professor Dr. Paul. Weststraße 70.
Koester, Geh. Hofrat, Prof. Dr. A. -Gohlis, Schönhauserstraße 6.
Lubowski, G., Reg.-Baumeister. -Gohlis, Eisenacher Straße 80.
Martienßen, C. A. Lehrer am Kgl. Konservatorium. Schwägrichenstr. 5.
Ochs, Rudolf, stud. mus. Langestraße 32 a I.
Peters, C. F., Musikbibliothek. Königstraße 26.
Pinks, Emil, Kammersänger. Schletterstraße 4 I.
Prüfer, Professor Dr. Arthur. Schwägrichenstraße 6.
Richter, Bernh. Friedrich, Kirchenmusikdirektor. Weststraße 59.
Riedelverein (Dirigent: Dr. Georg Göhler).
Rietschel, Prof. D., Geh. Kirchenrat. Universitätsstraße 15.
Röntsch, Justizrat Dr. P. J., Rechtsanwalt. Salomonstraße 7.
Rust, Frau Professor Olga. Kronprinzstraße 70.
Schäffer, Dr. phil., Karl. Plagwitzerstraße 8 II.
Schering, Dr. Arnold, Privatdozent an der Universität. Kantstraße 30

Leipzig.

Schreck, Prof. Dr. Gustav, Kantor zu St. Thomae. Thomasring 5.
Seydel, Professor Dr. phil. Martin. =Leutzsch, Rathausstraße 1.
Sitt, Prof. Hans, Kapellmeister. Andreasstraße 2 pt.
Stadtorchester (vertreten durch Herrn Oswald Fritzsche, Schleußig, Könneritzstraße 99.
Steingräber Verlag. Sternwartenstraße 79.
Straube, Professor Karl, Organist zu St. Thomae. Dorotheenplatz 1.
Teichgräber, Pfarrer Heinrich. Kaiser Wilhelm=Straße 41.
Universitäts=Kirchenchor (Leiter: Oberlehrer Professor Hans Hofmann in Ötzsch, Südstraße 23 II).
Volkmann, Dr. Ludwig, i. Fa. Breitkopf & Härtel. Nürnbergerstraße 36/38.
Wirth, Moritz. =Gohlis, St. Privatstraße 36.
Zillinger, Erwin, Musikstudent. Sebastian Bachstraße 26 III.

Lemshausen b. Rosdorf a. Leine (Kreis Göttingen.)

Kirchhof, Erich, Lehrer.

Lennep.

Hardt, Fritz.
Hardt jun., Frau Fritz.

Leutzsch siehe Leipzig.

Lippstadt.

Holle, Karl, Musikdirektor. Alte Fleischhauerstraße 24 B.

Lübau i. Sachsen.

Goldberg, Organist.

Luckenwalde.

Goldschmidt, Heinrich.

Ludwigshafen am Rhein.

Verein für klassische Kirchenmusik (Hauptlehrer G. Berrsche).

Ludwigslust i. M.

Troschke, Frau Rittmeister A. v. Grüner Weg 1.

Lüneburg.

Uellner, C., Musikdirektor und Organist.

Lünzen b. Schneverdingen.

Hansen, Einar, Violin=Virtuos.
Schmidt, Professor Dr. Franz.

Magdeburg.

Gose, Frl. Erna, Gesanglehrerin. Scharnhorststraße 2.
Kantoren= u. Organistenverein der Provinz Sachsen. 1. Vorsitzender: Organist Busse, Pionierstraße 25.

Magdeburg.

Kauffmann, Professor Fritz, Königl. Musikdirektor. Beethovenstraße 5.
Magdeburger Domchor (Direktor: Kgl. Musikdirektor Rich. Kuhne).
Roever, Hans, Landrichter. Zietenstraße 10.

Mainz.

v. **Grimm**, Major im Feld-Art.-Reg. 27. Kaiserstraße 69 1/10.
Müller, Wilhelm. Lessingplatz 14.

Mannheim.

Ladenburg, Frau Dr. Richard. Carolastraße 17.

Marburg in Hessen.

Jenner, Prof. Dr. Gustav, Universitäts-Musikdirektor. Wörthstraße 21.

Meensen (Hannover).

Oberdieck, Pastor.

Meiningen.

Kirchenchor der Stadtkirche (Vertreten durch Herm. Langguth, Herzogl. Musikdirektor).

Memmingen (Bayern).

Herold, Pfarrer W., Redakteur der „Siona".

Merseburg.

Bachverein. Dirigent: H. Berger, Gymnasialgesanglehrer. Clobicauer straße 9.

Metz.

Musikverein, Metzer.

Mühlhausen (Thüringen).

Bauersfeld, A., Lehrer. Kiliansgraben 11.
Hertwig, Clara, Gesanglehrerin. Bei der Marienkirche 5.
Moeller, John, Kgl. Musikdirektor.
Weisenborn, Bruno, Oberrealschullehrer. Lutterothstraße 10.

Mülhausen i/Els.

Lantz, Fräulein L. Johannesstraße 3.
Schlochow, Kaiserl. Musikdirektor Max. Klarastraße 2.

Mülheim-Broich.

Stoltenhoff, Ernst, Pastor.

Mülsen St. Jacob (Amtsh. Glauchau).

Steinbrinck, Walter, Apothekenbesitzer.

München.

Akademie der Tonkunst, Königliche.
Bach Vereinigung, Münchner. (Alfred Stern). Tengstraße 32.
Berend, Dr. Fritz, Pianist. Ainmillerstraße 34. II.

München.

Bodenstein, Dr. Ernst. Ludwigstraße 22a.
Curry, Dr. phil. Charles. Wilhelmstraße 25.
Curry, Robert Franz, Kunstmaler. Sipowskistraße 24.
Ehlers, Paul, Redakteur. Mühlenbaustraße 2 IV.
Einstein, Dr. Alfred. Cuvilliésstraße 13.
Hofmusik-Intendanz, Königl. Bayrische.
Hof- und Staatsbibliothek, Königl.
Landshoff, Dr. Ludwig. Breslau, Eichendorffstraße 35.
Maendler, Karl, Hof-Pianofabrikant, Inhaber d. Fa. M. J. Schramm, Rosenstraße 10.
Mikusch, Frau Margarete von. Elisabethstraße 14.
Monte Varchi, Baronin Marietta Cerrini di. Georgenstraße 46 III.
Prinzhorn, Frau Eva. Werneckstraße 1.
Quidde, Frau Dr. M. Gedonstraße 4 I.
Reinhart, Walther, Kapellmeister. Fürstenstraße 2/3.
Stern, Dr. Paul. Hohenzollernstraße 21, II. Eingang.

Nakel (Netze).

Baerwald, Sigmund.

Neuenkirchen (Oldenburg).

Roth, Pastor.

Neu Lichtenberg siehe Berlin.

Neumittelwalde i. Schlesien.

Eifert, Karl, Kantor und Organist.

Neunhofen b. Neustadt a. Orla.

Hoffmann, M., Pfarrer.

Neustadt a. d. Aisch.

Kirchengesangverein f. d. evang.-luther. Kirche Bayerns (Vorst. Kirchenrat D. theol. Herold).

Niedercunnersdorf (Kgr. Sachsen).

Fiebiger, Wilhelm, Organist.

Niederdollendorf a. Rhein.

Ammon, Fräulein Luise von.

Nördlingen.

Chorverein (Dir. Fr. W. Trautner).

Nordhausen.

Eylau, H., Justizrat. Mittelstraße 10.
Kossinna, Justizrat, Rechtsanwalt und Notar.

Nürnberg.

Bernhardt, Ernst. Theodorstraße 3.
Bernhardt, Paul. Theodorstraße 7.
Blum, Georg, Pianist. Rudolfstraße 14 I.
Böhm, Carl, Lehrer und Organist an St. Leonhard. Schweinauerstr. 66 I.
Deinhardt, Rudolf, Rechtspraktikant. Innere Laufergasse 15.
Ebrard, Dr. Wilhelm, Kgl. Studienrat. Mittl. Pirkheimerstraße 24.
Flatau, Dr. S., K. Hofrat. Laufertorgraben 5.
Kirste, Frau Dr. Helene. Weinmarkt 1.
Mannschedel, Reinhard, Hofpianist. St. Johannisstraße 3.
Metzger, Frau Dr. Gleisbühlstraße 13.
Stöcker, Josef. Bucherstraße 42.
Volck, A., Königl. Studienrat. Lindenaststraße 12.

Nütschau, Adliges Gut bei Oldesloe i. H.

Curtius, Dr., Regierungsrat a. D.

Obercassel b. Bonn.

Brinkmann, Gustav Adolf, Lehrer. Schulstraße 25.
Sturm, A. W., Oberlehrer. Bergstraße.

Ober-Weistritz i. Schlesien.

Pückler, Graf Carl.

Oldenburg i. Gr.

Elisabeth, Großherzogin von Oldenburg, Kgl. Hoheit.
Hegeler, Fräulein Anna. Gartenstraße 36.
Janssen, A., Landgerichtsrat. Huntestraße 20.
Kuhlmann, Prof. W., Großherzogl. Musikdirektor.

Osnabrück.

Prenzler, Rudolf, Musikdirektor u. Organist. Martinistraße 9.

Paderborn.

Cordes, Domvikar und Organist.
Lauffs, Dr., Arzt.
Müller, Dr. H., Prof. d. Theologie, Generalpräses des Cäcilienvereins.
Schauerte, Gustav, Domvikar und Domchordirektor.

Pankow siehe Berlin.

Partenkirchen.

Balling, Michael, Kgl. Generalmusikdirektor. Schloß Riedberg.

Pforta i. Thür.

Deisenroth, A. E., Musikdirektor.

Philippsruhe bei Hanau.

Alexander Friedrich, Landgraf von Hessen, Kgl. Hoheit.

Pirna.
Kgl. Seminar.

Plauen im Vogtl.
Riedel, August, Kgl. Musikdirektor. Lindenstraße 1.

Pölitz in Pommern.
Cornelissen, Theod., Kgl. Seminarmusiklehrer.

Posen.
Bachverein (Leiter: Pastor Karl Greulich).
Bote, Ed. und G. **Bock**, Musikalienhandlung. Wilhelmstraße 23.

Pößneck.
Mühlfeld, Wilhelm. Wohlfahrtstraße 9.
Kirchengemeinde, Evang.

Potsdam siehe Berlin.

Preetz siehe Kiel.

Pyritz (Pommern).
Callies, Ernst, Seminarmusiklehrer.

Rastenburg, Ostpr.
Gemischter Chor (Dirigent: Emil Meier). Kaiserstraße 9.

Rheinbreitbach.
Wolff, Referendar.

Badisch Rheinfelden.
Martin, Dr. A. Electrochem. Fabrik Natrium.

Riederau am Ammersee.
Curry, Frau M. Gut Reute.

Ringhofen bei Mühlberg (Thüringen).
Müffling, Freiherr von, Kammerherr u. Rittmeister.

Rohnstock i. Schlesien.
Hochberg, Bolko Graf von.

Rothenburg o. Tauber.
Schmidt, E., Organist und Musikdirektor.

Rüdesheim am Rhein.
Beckerath, Frau Laura von, Wwe.

Ruhrort (Rheinland).
Hersmann, Wilhelm, Oberingenieur. Rheinallee 10.
Dreßler, Emil, Kais. Bankassistent. Carpstraße 4.

Saarbrücken.
Anschütz, Fr., Lehrer, Organist und Chordirigent. I. Hohenzollernstraße 118 I.

Sagan.
Lubrich, Dr. Fritz, Königl. Musikdirektor.
Lubrich jun., Georg, Organist und Chordirigent.

Salzungen — Bad.
Kirchenchor (Dir.: Herzogl. Musikdirektor Jul. Meininger).

Schinne in der Altmark.
Eiselen, P., Pastor.

Schleiz (Reuß j. L.).
Venus, W., Hofkantor.

Schmalkalden.
Wolf, Clara, Lehrerin.

Schönberg (Hessen), Kreis Bensheim.
Heusler-Hohenschild, Frau Professor Auguste.

Schöneberg siehe Berlin.

Schwelm.
Evangelischer Kirchenchor (z. H. des Herrn Gymnasiallehrer S. Gerdes).

Schwerin. M.
Bernstorff, Gräfin, Hofdame. Schloß.
Huß, Daniel, Fabrikbesitzer und Chef-Inhaber der Firma Gebr. Perzina, Hof-Pianofortefabrikanten.
Schweriner Gesangverein (Herr Hofkapellmeister Professor W. Kähler). Regentenstraße 7.

Seelscheid (Rheinland).
Torhorst, Arnold, Pastor.

Solingen.
Evang. Kirchengesangverein für Rheinland (Kgl. Musikdirektor Paul Hoffmann).
Hoffmann, Paul, Kgl. Musikdirektor.
Krafft, Pfarrer.

Sondershausen.
Gerber, Marie von, Staatsdame. Karlstraße 5.
Wasielewski, Dr. W. von, Privatdozent. Güntherstraße 43.

Speyer.
Evang. Kirchengesangverein für die Pfalz (Vorstand: Konsistorialrat Eßlinger).

Stargard i. Meckl.-Str.
Rudolph, Otto, Kantor und Organist.

Stettin.

Rother, Falkenwalderstraße 23.

Stollberg i. Erzgeb.

Kirchenchorverband der Ephorie Stollberg.

Straßburg im Elsaß.

Epstein, Professor Dr. Paul. Sternwartstraße 15.
Ludwig, Professor Dr. F. Ruprechtsau, Mengesstraße 10.
Münch, Professor Ernst, Musikdirektor. Pioniergasse 2.
Smend, Professor Dr. Julius. Rupprechtsauer Allee 14.
Spitta, Prof. Dr. Friedrich. Blassigstraße 4.
Universitäts- und Landes-Bibliothek, Kaiserliche.

Stuttgart.

Bachverein, Württembergischer.
Mack, Frau Fabrikant L. Hölderlinstraße 58 III.
Mezger, Oberlehrer M., Organist. Reinsburgstraße 47.
Pauer, Professor Max von, Direktor des Konservatoriums. Neckarstr. 14.
Rosenbergkirche. (Organist G. Häußler. Senefelderstraße 101.)
Schillings, Professor Max von, Generalmusikdirektor. Hohengeben 2.

Suhl.

Emmrich, Frau Elisabeth.

Sulz unterm Wald (Elsaß).

Krafft, Thimotheus, Pfarrer und Konsistorialpräsident.

Tempelhof-Seminar bei Crailsheim.

Gengnagel, L., Oberlehrer.

Torgau.

Schröder, Professor O., Kgl. Musikdirektor. Bahnhofstraße.

Trachenberg (Schlesien).

Chorgesang-Verein (Vors. u. Dir.: Kantor Otto Krause).

Traunstein a/W.

Merck, Frau Helene, Konzertsängerin. Herzog Wilhelmstraße 11.

Travenort, Adliges Gut. Post Gnissau (Holstein).

Isenberg, Carl, Rittergutsbesitzer.
Isenberg, Frau Carl, geb. Barckhausen.

Schloß Trebschen. (Kreis Züllichau, Brandenburg)

Schütze, Frl. Elsbet.

Ulm an der Donau.

Evang. Kirchenpflege (J. Graf, Musikdirektor).

Waiblingen i. Württemberg.

Abel, Stadtpfarrer.
Evang. Kirchengesangverein für Württemberg. (Herr Pfarrer Abel.)

Weida.

Freytag, C., Stadtkantor.

Weidenau (Sieg).

Krauſe, Georg, Paſtor.

Weimar.

Altmann, Frau Dr. Anna. Sophienhaus.
Flinſch, Julius. Berkaerſtraße 1.
Mie, Fräulein Hedwig. Junkerſtraße 25 I.
Reitz, Robert, Hofkonzertmeiſter.
Rothe, Dr. K., Wirkl. Geh. Rat, Exzellenz, Staatsminiſter.
Sichardt, Dr. Otto, Landrichter, Südſtraße 14.
Slevogt, Staatsrat Dr. C., Miniſterialdirektor.

Weinheim i. Baden.

Anton, Dr., Stadtvikar.

Werdau i/Sa.

Heinitz, Rich., Organiſt.

Wernigerode am Harz.

Geß, Frl. Eliſabeth. Wilhelmſtraße 20.
Schede, Frl. Martha. Tiergartenſtraße 16.

Wiesbaden.

Freundlich, R. Finlay, Rechtsanwalt. Rheinſtraße 40.
Peterſen, Friedrich, Organiſt. Philippsbergerſtraße 38 II.

Wilmersdorf ſiehe Berlin.

Würzburg.

Konſervatorium der Muſik, Königl.

Zaborze.

Evang. Kirchengeſang-Verein.

Zabrze (i. O.-S.)

Mertens, Frau Chefarzt Dr. Gertrud. Kronprinzenſtraße 110.

Zittau i. Sa.

Bachverein, freiwilliger Kirchenchor (Vorſitzender: Kirchenmuſikdirektor Paul Stöbe).
Stöbe, Paul, Kirchenmuſikdirektor.

Zſchopau.

Friedrich, Ewald, Seminaroberlehrer.

Zwickau.

Cantoren- und Organistenverein der Kreishauptmannschaften Zwickau und Chemnitz (siehe auch Chemnitz).

Gerhardt, Paul, Organist zu St. Marien. Lutherstraße 10.

Kirchenchor zu St. Marien (Musikdirektor R. Vollhardt).

Kirchenchor der Katharinenkirche (Kantor P. Kröhne).

Thalemann, F., Seminarlehrer. Elsasser Straße 20.

Zwönitz i. S.

Kirchenchorverband der evang.-luth. Landeskirche Sachsens (Pfarrer Löscher).

Belgien.

Brüssel.

Breitkopf & Härtel, 68, Rue Coudenberg.

Zulehner, C. -Ixelles, Rue de Dublin 10.

Louvain.

Kreps von der Abbaye Mont Cesar. Rev. Frère Joseph.

Lüttich.

Société Bach (Directeur-Fondateur: Dr. Dwelshauvers. 12, Fond Saint-Servais.

Bulgarien.

Sofia.

Krause, Dr. Fritz, Kaiserl. Deutscher Konsul. (Kaiserl. Deutsches Konsulat.)

Dänemark.

Kopenhagen.

Harder, Knud, Kapellmeister und Komponist. Lipkesgade 7.

Kromann, Frau Professor. Ø. Holsteinsgade 7 III.

Finnland.

Helsingfors.

Faltin, Professor Richard, Universitäts-Musikdirektor a. D. Hafsgatan 3A.

Helsingfors Musikinstitut (Bibliothekarin: Frl. Olga Tavastjerna).

Krohn, Dr. phil. Ilmari. -Helsinki, Annankatu 25.

Frankreich.

Paris.

Below, M. von. 4, rue Georges Saché.

Prod'homme, J.-G. 9, rue Lauriston.

Großbritannien und Irland.

Birkenhead.

Dowie, Miß Margaret. St. Andrews Road 11.

Bishop Auckland.

Kilburn, N., Mus. Bac. Ninefields.

Brighton.

Davey, H., 70, Montpelier Road.

Cambridge.

Browning, Professor O., Kings College.
Taylor, Sedley, M. A., Trinity College.

Glasgow.

Bach Choir (J. Michael Diack).

Greenfield, Yorksh., (Tunstead).

Buckley, Miß Kitty.

Llandaff-Glam.

Arnold, F., Esqu. St. Margarets.

London.

Breitkopf & Härtel. Music Publishers, W. 54 Great Marlborough Street.
Dulau & Co., Buchhdlg., W. 37 Soho Square.
Goetze, Frau Sigismund, geb. Schweich. Grove House, Park Road, Regent's Park. N. W.
Jenkins, Miß. S. W. 124 Queen's Gate.
Ohlenschlager, Miß E. 3 Crescent Wood Rd., Sydenham Hill, S. E.
Sichel, Miß Gertrude. 42 Onslow Gardens, South Kensington, S. W.
Wood, Sir Henry J., Musikdirektor an Queens Hall. S. W. 4 Elo-worthy Road.

Maynooth (Irland).

Bewerunge, Reverend H. St. Pratikk's College.

Sheffield.

Ellenberger, Georg. 5 Agden Road.
Hoskyns, E. C., Rev., The church Hostel, Sheffield University.

Italien.

Bologna.

Busoni, Professor Ferruccio. Direktor des Liceo Musicale.

Rom.

Albini, Eugenio, Professore di Violoncello. Via di Villa Patrizi 6.
Noether, Frau Emma. Via Frattina 119.
Schnitzler, Frau Konsul Margar. Via della Croce 78a.
Spiro, Dr. Friedrich. Villino-Assia, via di Villa Patrizi.

Niederlande.

Amsterdam.

Gunning, Dr. J. H., Regierungs-Schulrat. Keizersgracht 580.
Hartog, Jacques, Professor am Konservatorium, Privatdozent a. d. Universität. Jan Luykenstraat 40.
Lier, Frau J. Bessie van. Prinshendriklaan 11.
Sibmacher-Zynen, W. N. F., Joh. Verhulststraat 139.
Vogel, Dr. Niel. Prinsengracht 983.

Delden.

Verrijn Stuart, P. G., Ref. Pfarrer.

Haag.

Scheurleer, Dr. D. F., Bankier.

Naarden (Vita Nuova).

Schoonderbeek, Joh., Musikdirektor.

Oegstgeest bei Leiden.

Schmeltz, Eduard. Wilhelminapark 117 C.

Norwegen.

Kristiania.

Lammers, Thoro.

Österreich-Ungarn.

Brünn (Mähren).

Neumann, Fräulein Elsa. Schwarzfeldgasse 37.

Klein-Neusiedel bei Wien.

Polsterer, Rudolf.

Kronstadt.

Bibliothek des Evangelischen Gymnasiums A. B.

Kwassitz (Mähren).

Proskowetz jun., Dr., Em. Ritter von, Großindustrieller. Garnisongasse 4.

Prag.

Polz, Frau Ernestine. Smichow, Königstr. 16.
Sonnenschein, Paul. Hurličekplatz 16.

Reichenberg i. B.

Schütz, Franz. Waldzeile 23.

Teplitz (Böhmen).

Reichert, Joh., Musikdirektor. -Schönau.
Stradal, K. K. Regierungsrat Dr. Karl Eduard, Eisenbahndirektor.

Wien.

Adler, Dr. Guido, Universitäts-Professor. XIX/1, Cottage, Lannergasse 9.
K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst. Lothringerstr. 14.
Beck von Mannagetta, Dr. Eugen Ritter, k. k. Sektionschef im k. k. Finanzministerium. I., Riemergasse 6.
Böhm, Dr. med. Max. XVI., K. K. Wilhelminenspital.
Dillmann, Emil, Kaiserl. Rat. II., Praterstraße 70.
Gesellschaft der Musikfreunde, Kaiserl. Königl.
Hofmann, Rudolf, Generalsekretär-Stellvertreter des Ersten allgem. Beamtenvereins d. österr.-ungar. Monarchie. I., Wipplingerstraße 25.
Hutterstrasser, Karl, Großindustrieller, i. Fa. Ludwig Bösendorfer. I., Heßgasse 1.
Kraholetz, Alphons Maria, Tonkünstler. IV., Starhemberggasse 9.
Kraus, Dr. Ernst, Hof- und Gerichtsadvokat, Vizepräsident d. k. k. Gesellschaft der Musikfreunde. IV., Waaggasse 5.
Luntz, Dr. Erwin, Dozent a. d. k. k. Akademie f. Musik und darstell. Kunst. XIII/2, Ameisg. 18.
Mandyczewski, Professor Dr. Eusebius, Archivar und Bibliothekar der Gesellschaft der Musikfreunde. I., Löwelstraße 8.
Marchet, Exzellenz Dr. Gustav, k. k. Geheimer Rat, k. k. Minister a. D., Präsident der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde. III., Jacquingasse 4.
Neumayer, Frl. Hedwig. II., Afrikanergasse 9.
Regenhart von Zapory, Franz Ritter, Präsident d. Allgem. Depositenbank. IX., Maximiliansplatz 12.
Richter, Ludwig, k. k. Oberbaurat, Architekt. IX., Elisabethpromenade 45.
Robert, Prof. Rich., Musikreferent der Wiener Sonn- und Montagszeitung. IX., Liechtensteinstraße 43.
Rotter, Dr. phil. Kurt. III/2, Marxergasse 46.
Schütz, Franz, Konservatorist. Ob. St. Veit, Auhofstr. 140.
Seiller, Dr. Rudolf Freiherr, k. k. Primararzt. I., Freiung 6.
Waas, Dr. Moritz, Magistratsrat i. R. XVIII/2, Herbeckstraße 3.
Weinwurm, Professor R. IV., Mühlgasse 9.
Wellner, Frl. Elsa. III., Strohgasse 16.
Wieser, Beatrice Freiin von. III., Beatrixgasse 14b.
Wunderer, Alexander. Philharmoniker. XIII., Siebeneicheng. 16.

Rußland.

Dorpat.

Seidlitz, Frl. Justine von. Rigaerstraße 52.

Moskau.

Bulitschew, W. A., an der Erlöser-Kirche (u. Chrama Christa Spassitelja). Nishny Lesnoj Pereulok 2.
Gesellschaft der Musikalischen theoretischen Bibliothek.

Moskau.

Goldenweiser, Professor Alexander. Filippowski Pereulok 18.
Jadowska, Johann, Lehrer am Kaiserl. Konservatorium.
Kussewitzky, S. A. Smolenski Boulevard, Glasowski Pereulok.
Schor, Professor David. Wosdwishenka Scheremetjewski Pereulok 2.
Spieß, Mme, M. A.
Tanejew, Sergei Iwanowitsch, Professor am Konservatorium. Gagarinski Pereulok.

St. Petersburg.

Aloiz, Ladislaus, Professor am Konservatorium, Solocellist im Kaiserl. Orchester. Gr. Puschkarskaja 67.
Siloti, Alexander, Pianist.

Sosnowice.

Odermann, Albert. p. Adr. Kammgarnspinnerei C. G. Schön.
Odermann, Frau Emilie.
Schön, Wilhelm.

Warschau.

Natanson, Dr. med. Antoni. Nowozielna 46.

Schweden.

Helsingborg.

Roda, W. von.

Stockholm.

Arfwedson-Bohnstedt, Frau Ellen. Stureplan 4.
Bendrik, Fräulein Signe, Konzertsängerin (Sopran). Uggleviksgatan 7.
Bielke, Graf T., Rittmeister im Kgl. Leib-Dragoner-Rgt. Narvavägen 20.
Cederschiöld, Frl. Adele. Grefturegatan 22.
Ekermann, Ebbe, Beamter. Ringvägen 8.
Karström, Dr. G. Arzt. Barnbördshuser.
Koch, Frl. Julie von. Stureplan 4.
Tägtström, Ivan, Beamter des Einnehmeamtes. Storgatan 18.
Warner, Fräulein Nini, Violoncellistin. Grefgatan 42.

Wimmerby.

Odencrants, G., Vize-Häradshöfding.

Schweiz.

Basel.

Gesangverein (Pfarrer Hans Baur, St. Matthai).
Hamm, Organist Adolf. Bachletten 18.
La Roche, Fräulein Adelheid. Gellertstr. 14.
La Roche, Andreas, Gellertstraße 14.

Basel.

Löw, Pfarrer Hans.
Nahm, Heinr., Konzertsänger, Gandeldingerstraße 67.
Nef, Professor Dr. Karl, Nonnenweg 31.
Philippi, Frl. Marie, Konzert- u. Oratoriensängerin. St. Alban-Anlage 2.
Universitätsbibliothek (Dr. C. Chr. Bernoulli).
Verein schweiz. Tonkünstler (Emil Braun). Holbeinstraße 61.

Bern.

Graf, Ernst, Münster-Organist. Junkerngasse 17.
Munzinger, Dr. Karl, Kapellmeister.

Davos-Platz.

Rössel, Willy, Konzertsänger. Haus Caprez.

Freiburg.

Hartmann, Professor Anton, Organist. 17 rue du collège.

Genf.

Ludowici, Frau E. Route de Florissent 66.

Küßnacht bei Zürich.

Naef, P. Seestraße 882

Locarno-Monti, Kant. Tessin.

Bering, Amtsgerichtsrat.

Lausanne.

Cart, Professor Dr. W. 13, St. Pierre.

Pfäffikon.

Zentralkommission des schweiz. Kirchengesangbundes (Pfarrer Th. Goldschmid).

St. Gallen.

Katharinenchor (Alfred Finger, Dirigent). Felsenstraße 117.

St. Sulpice-Vaud.

Weingartner, Felix von, K. K. Hofkapellmeister.

Winterthur.

Biedermann, Robert. Thurmwalderstraße 20.

Zürich.

Bernoulli, Eduard, Dr. phil. V., Seegartenstraße 12 III.
Boßhardt, Frl. E. B., Musiklehrerin, Waldmannstraße 12.
Häusermann, Hans. Musikdirektor. 2, Breitingerstraße 10.
Hegar, Dr. Friedrich. Freie Straße 17.
Hindermann, Paul, Musikdirektor. Freiestraße 58.
Hug & Co., Musikalienhandlung. Sonnenquai 26. 28.
Kaufmann, Robert. V, Belsitostraße 17.

Zürich.

Ludwig, Fräulein Léonie. 5, Kreuzplatz 2.
Musikgesellschaft, Allgemeine (O. Zuppinger-Fischer) I, Pelikanstraße.
Simon, Fräulein Alija. V, Hofstraße 114a.

Afrika.

Pietermaritzburg (Natal).

Natal Bach Society (Schriftführer E. B. Hirst). 160, Berg Street.

Amerika.

Bethlehem (Pennsylvanien).

Wolle, J. F.

Boston (Mass.).

Faelten, Carl. 30 Huntington Ave.
Public Library of the City of Boston.

Chicago.

Goodwin, Pa. Hugo. 3534 Lake Avenue.
Middelschulte, Wilhelm, Organist. 3234 South Park Ave.

Cincinnati (Ohio).

Dumler, Martin Georg. 347 West 4th Street.
Hersh, John C. 801 First National Bank Building.
Roedter, Fräulein Emma L. 2369 Park Ave, Walnut Hills.

Denver (Col.).

Steele, Everet H. 1375 Logan Ave.

Dubuque (Iowa).

Deming, Mrs. Judson Keith. 125 Grove Terrace.

Harrisburg (Pa.).

Pfuhl-Froelich, Frau M. 203 State Street.

Lindsborg (Kansas).

Brase, Hagbard.

Montclair, New Jersey.

Taft, Frank. 152 Gates Avenue.

Mount Pleasant (Iowa).

Rommel, A., Direktor des Mount Pleasant Konservatoriums für Musik.

Newark (N. J.).

Smith jr., Mrs. F. H. 321 Mt. Prospect ave.

Newport (R. I.)

Langley, Alfred G. 1 School Street.

New York.

Becker, Gustav L. Steinway Hall 109 East 14th Street.
Breitkopf & Härtel, 22—24 West 38th Street.
Damrosch, Frank. 181 West 75th Street.
Damrosch, Walter. 146 East 61st Street.
Dickinson, Clarence. 509 Cathedral Parkway.
Gerster, Dr. Arpad G. 34 East 75th Street.
Boelkner, Carl. 21 West 93d Street.

Philadelphia (Pa.).

Crozier, David Edgar. 7010 Germantown Ave.
Free Library of Philadelphia, The. 1217—1221 Chestnut Street.
Murphy, Charlton Lewis. 4315 Walnut Street.

Pittsburg, Penna.

Boyd, E. N. 6025 Jenkins Arcade, Fifth Liberty Ave.

Ridgewood (New Jersey).

Hilling-Bocke, A. W. 48 E. Ridgewood Ave.

San Francisco, Calif.

Lewis, Arthur. 331 Page St.

St. Louis (Mo.).

Kroeger, E. R. Musical Art Buildg. Boyle Avenue and Olive Street.

Washington.

Library of Congress.
Sonneck, O. G., Chief of Division of Music of the Library of Congress. D. C.

Niederl. Indien.

Bindjey

Pfister, Dr. med. Rud. Deli/O. K. Sumatra.

Calcutta.

Lewes, A. H., Bengal Club. 25 Mangoe Lane.

Veröffentlichungen
der
Neuen Bachgesellschaft.

I. Vereinsjahr.

Joh. Seb. Bach, 78 Lieder und Arien für eine Singstimme mit Pianoforte (Orgel oder Harmonium) bearbeitet von Universitätsmusikdirektor Professor Dr. Ernst Naumann in Jena.

— **75 Lieder und Arien** für gemischten Chor bearbeitet von Kapellmeister Professor Dr. Franz Wüllner in Köln (†).

Fest- und Programmbuch zum ersten deutschen Bachfest in Berlin (21.—23. März 1901). Mit Erläuterungen von Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.

II. Vereinsjahr.

Joh. Seb. Bach, Orgelbüchlein. 46 kürzere Choralbearbeitungen für Klavier zu vier Händen eingerichtet von Bernh. Friedrich Richter, Organist an der Lutherkirche zu Leipzig.

— **Kirchenkantaten,** 1. Heft bearbeitet von Professor Dr. G. Schreck, Kantor zu St. Thomae in Leipzig, und Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Ernst Naumann in Jena.

III. Vereinsjahr.

Joh. Seb. Bach, Kirchenkantaten, 2. Heft bearbeitet von Prof. Dr. G. Schreck, Kantor zu St. Thomae in Leipzig, und Universitätsmusikdirektor Professor Dr. Ernst Naumann in Jena.

— **Drei Sonaten** für Violine und Klavier (Nr. 1—3), bearbeitet von Professor Dr. Ernst Naumann, Universitätsmusikdirektor in Jena.

IV. Vereinsjahr.

Joh. Seb. Bach, Drei Sonaten für Violine und Klavier (Nr. 4—6), bearbeitet von Professor Dr. Ernst Naumann, Universitätsmusikdirektor in Jena.

— **Bildnis in Heliogravüre.** Nach dem von Professor Dr. Fritz Volbach aufgefundenen Ölbild.

Fest- und Programmbuch zum zweiten deutschen Bachfest in Leipzig (1.—3. Oktober 1904). Mit Erläuterungen von Dr. Alfred Heuß.

V. Vereinsjahr.

Festgottesdienst zum zweiten deutschen Bachfeste in der Thomaskirche zu Leipzig.

Joh. Seb. Bach, Ausgewählte Arien für Sopran mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. Herausgegeben von Professor Dr. Eusebius Mandyczewski.

Bach-Jahrbuch 1904. Enthält die Ansprachen in der Kirche und die in der Hauptversammlung gehaltenen Vorträge des zweiten Deutschen Bachfestes. 8°. 115 S. in Leinwandband.

VI. Vereinsjahr.

Joh. Seb. Bach, Ausgewählte Arien für Alt mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. Herausgegeben von Professor Dr. Eusebius Mandyczewski.

— Ausgewählte Duette für Sopran und Alt mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. Herausgegeben von Professor Dr. Eusebius Mandyczewski.

Bach-Jahrbuch 1905.

VII. Vereinsjahr.

Joh. Seb. Bach, Solokantate „Siehe, ich will viel Fischer aussenden". Partitur, zum praktischen Gebrauch eingerichtet von Professor Dr. Max Seiffert, und Klavierauszug mit Text bearbeitet von Otto Taubmann.

Bach-Jahrbuch 1906.

Fest- und Programmbuch zum dritten Deutschen Bachfest in Eisenach (26.—28. Mai 1907). Mit Erläuterungen von Dr. Alfred Heuß.

VIII. Vereinsjahr.

Joh. Seb. Bach, Violinkonzert Nr. 2 E dur, Partitur zum praktischen Gebrauche eingerichtet von Professor Dr. Max Seiffert in Berlin.

— Klavierauszug dazu, bearbeitet von Professor Dr. Max Seiffert in Berlin.

Bach-Jahrbuch 1907.

IX. Vereinsjahr.

Joh. Seb. Bach, Solokantate Nr. 85 „Ich bin ein guter Hirt", Partitur zum praktischen Gebrauche eingerichtet von Professor Dr. Max Seiffert in Berlin.

— Dazu Klavierauszug mit Text bearbeitet von Professor Max Schneider, Bibliothekar in Berlin.

— Brandenburgisches Konzert Nr. 3 G dur, Partitur zum praktischen Gebrauche eingerichtet von Professor Dr. Max Seiffert in Berlin.

— —, Bearbeitung für Klavier zu vier Händen von Professor Max Schneider, Bibliothekar in Berlin.

Fest- und Programmbuch zum vierten Deutschen Bachfest in Chemnitz (3.—5. Oktober 1908). Mit Erläuterungen von Dr. Alfred Heuß.

Bach-Jahrbuch 1908.

X. Vereinsjahr.

Joh. Seb. Bach, Ausgewählte Arien für Tenor. Bearbeitet von Professor Dr. Eusebius Mandyczewski, Wien.

Bach-Jahrbuch 1909.

Fest- und Programmbuch zum fünften Deutschen Bachfeste in Duisburg (4.—7. Juni 1910). Mit Erläuterungen zu den zur Aufführung gelangten Werken J. S. Bachs, von Geh. Regierungsrat Professor Dr. Woldemar Voigt, Göttingen.

Joh. Seb. Bach, Brandenburgisches Konzert Nr. 1, Partitur zum praktischen Gebrauche eingerichtet von Professor Dr. Max Seiffert in Berlin.

— —, Bearbeitung für Klavier zu vier Händen von Professor Max Schneider, Bibliothekar in Berlin.

XI. Vereinsjahr.

Joh. Seb. Bach, Ausgewählte Arien für Baß mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. Herausgegeben von Professor Dr. Eusebius Mandyczewski.

Bach-Jahrbuch 1910.

XII. Vereinsjahr.

Joh. Seb. Bach, Ausgewählte Arien für Sopran mit einem obligaten Instrumente und Klavier- oder Orgelbegleitung. 2. Heft. Herausgegeben von Professor Dr. Eusebius Mandyczewski.

Bach-Jahrbuch 1911.

Fest- und Programmbuch zum sechsten Deutschen Bachfest in Breslau (15.—17. Juni 1912). Mit Erläuterungen von Professor Dr. Otto Kinkeldey.

XIII. Vereinsjahr.

Joh. Seb. Bach, Ausgewählte Arien für Sopran mit einem obligaten Instrumente und Klavierbegleitung. 3. Heft: Weltliche Arien. Herausgegeben von Professor Dr. Eusebius Mandyczewski.

Bach-Jahrbuch 1912.

Joh. Seb. Bach, Solokantate für Sopran „Mein Herze schwimmt in Blut". Partitur aufgefunden und zum praktischen Gebrauche herausgegeben von C. A. Martienßen.

— Dazu Klavierauszug mit Text bearbeitet von Professor Max Schneider.

XIV. Vereinsjahr.

Joh. Seb. Bachs Kantatentexte. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Dr. Rud. Wustmann.

Bach-Jahrbuch 1913.

Fest- und Programmbuch zum siebenten Deutschen Bachfeste in Wien (9.—11. Mai 1914). Mit Erläuterungen von Dr. Arnold Schering.

Inhalt der Bach-Jahrbücher.

Herausgegeben von Dr. A. Schering.

1. Jahrgang, 1904.

Kirchliche Ansprachen und Vorträge und Verhandlungen beim Zweiten Deutschen Bachfest.

2. Jahrgang, 1905.

Arnold Schering, Geleitwort. — Rudolf Bunge, Joh. Seb. Bachs Kapelle zu Köthen und deren nachgelassene Instrumente. — B. F. Richter, Die Wahl Joh. Seb. Bachs zum Kantor der Thomasschule im Jahre 1723. — Fritz Volbach, Ein' feste Burg ist unser Gott. — Max Schneider, Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Joh. Seb. Bach. — Kritiken.

3. Jahrgang, 1906.

W. Voigt, Erfahrungen und Ratschläge bezüglich der Aufführung Bachscher Kirchenkantaten. — B. F. Richter, Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten Joh. Seb. Bachs. — R. Oppel, Die große Amoll-Fuge und ihre Vorlage. — M. Seiffert, Zur Kritik der Gesamtausgabe von Bachs Werken. — M. Schneider, Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten (und der geschriebenen, im Handel gewesenen) Werke von Joh. Seb. Bach. — Übersicht der Aufführung Joh. Seb. Bachscher Werke vom Ende 1904 bis Anfang 1907. — Mitteilungen. — Mitteilungen der Neuen Bachgesellschaft.

4. Jahrgang, 1907.

Joseph Joachim †. — Predigt, gehalten auf dem 3. deutschen Bachfest in Eisenach im Gottesdienst der Georgenkirche am 27. Mai 1907 vom Geh. Kirchenrat Prof. D. Georg Rietzschel. — Wilhelm Nelle (Hamm i. W.), Sebastian Bach und Paul Gerhardt. — B. Fr. Richter (Leipzig), Stadtpfeifer und Alumnen der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit. — Landmann (Eisenach), Angeblich von Joh. Seb. Bach komponierte Oden von Chr. H. von Hoffmannswaldau. — Reinhard Oppel (Bonn), Die neuen deutschen Ausgaben der zwei- und dreistimmigen Inventionen. — Max Schneider (Berlin), Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach (I. Teil). — Mitteilungen. — Kritiken (Schering). — Be-

richt über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft in Eisenach (Mai 1907).

5. Jahrgang 1908.

Woldemar Voigt, Zu Bachs Weihnachtsoratorium, Teil 1—3. — Bernhard Friedrich Richter, Über Seb. Bachs Kantaten mit obligater Orgel. — Richard Buchmayer, Cembalo oder Pianoforte? — Max Schneider, Bearbeitung Bachscher Kantaten. — Richard Buchmayer, Nachrichten über das Leben Georg Böhms, mit spezieller Berücksichtigung seiner Beziehungen zur Bachschen Familie. — Alfred Heuß, Ein interessantes Beispiel Bachscher Textauffassung. — Edgar Tinel über Seb. Bach. — Mitteilungen. — Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft in Chemnitz (5. Oktober 1908).

6. Jahrgang, 1909.

Robert Handke, Zum Linearprinzip J. S. Bachs. — Karl Nef, Bachs Verhältnis zu den Klavierinstrumenten. — R. Oppel, Zur Tenorarie der Kantate 166. — E. Dannreuther, Die Verzierungen in den Werken von J. S. Bach. — Rudolf Wustmann, Konnte Bachs Gemeinde bei seinen einfachen Choralsätzen mitsingen? — Reinhard Oppel, Burtehudes musikalischer Nachruf beim Tode seines Vaters (mit einer Notenbeilage). — R. Wustmann, Matthäuspassion, erster Teil. — A. Schering, Zu den Beschlüssen des Dessauer Kirchengesangsvereinstages. — Mitteilungen.

7. Jahrgang, 1910.

R. Handke, Die Diatonik in ihrem Einfluß auf die thematische Gestaltung des Fugenbaues. — W. Landowska, Bach und die französische Klaviermusik. — R. Wustmann, Sebastian Bachs Kirchenkantatentexte. — R. Oppel, Über Joh. Kasp. Ferd. Fischers Einfluß auf Joh. Seb. Bach. — W. Wolffheim, Hans Bach, der Spielmann. — R. Wustmann, Vom Rhythmus des evangelischen Chorals. — C. Zehler, W. Friedemann Bach und seine hallische Wirksamkeit. — M. Schneider, Neues Material zum Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Johann Sebastian Bach. — A. Schering, Kritiken (Heuß, Chop, Wolfrum, Piero, Parry). — Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft, Duisburg, den 7. Juni, 1910.

8. Jahrgang, 1911.

W. Wolffheim (Berlin-Grunewald), Mein Herze schwimmt im Blut. — M. Schneider, Das sogenannte „Orgelkonzert dmoll von Wilhelm Friedemann Bach". — W. Wolffheim (Berlin-Grunewald), Bachiana. — B. Fr. Richter (Leipzig), Zur Geschichte der Passionsaufführungen in Leipzig. — R. Wustmann (Bühlau bei Dresden), Tonartensymbolik zu Bachs Zeit. — Chr. Döbereimer (München), Über die Viola da Gamba und ihre Verwendung bei Joh. Seb. Bach. — Hermann von Hase, Carl Philipp Emanuel Bach und Joh. Gottl. Im. Breitkopf. — M. Schneider, Zur Lukaspassion. — Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhaus zu Eisenach.

9. Jahrgang, 1912.

Bernh. Friedrich Richter (Leipzig), Über die Motetten Seb. Bachs. — Woldemar Voigt (Göttingen), Über die Fdur-Toccata J. S. Bach. — Werner Wolffheim (Berlin-Grunewald), Die Möllersche Handschrift. Ein unbekanntes Gegenstück zum Andreas-Bach-Buche. (Mit einem Notenanhang.) — Karl Grunsky (Stuttgart), Bachs Bearbeitungen und Umarbeitungen eigener und fremder Werke. — Arnold Schering (Leipzig), Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren. (Mit einem Notenanhang.) — Arnold Schering (Leipzig), Beiträge zur Bachkritik. — Aufführungen von Joh. Seb. Bachs Kompositionen (zusammengestellt von Th. Biebrich). — Mitteilungen. — Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft zu Breslau, den 17. Juni 1912.

10. Jahrgang, 1913.

Adolf Aber (Charlottenburg), Studien zu J. S. Bachs Klavierkonzerten. — Hans Boas (Berlin), Über Joh. Seb. Bachs Konzerte für drei Klaviere. — Arnold Schering (Leipzig), Die Kantate Nr. 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich". — Wanda Landowska (Berlin-Wilmersdorf), Über die Cdur-Fuge aus dem I. Teil des wohltemperierten Klaviers. — Hermann Keller (Weimar), Die Varianten der großen Cmoll-Fuge für Orgel. — Hermann Kretzschmar (Berlin-Schlachtensee), Ein Bachkonzert in Kamenz. — Hermann von Hase (Leipzig), Breitkopfsche Textdrucke der Leipziger Musikaufführungen zu Bachs Zeiten. — Alfred Heuß (Leipzig), J. S. Bachs Aria „Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers". — Friedrich Noack (Darmstadt), Johann Seb. Bachs und Christoph Graupners Kompositionen zur Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig 1722—23. — Beilage: Register zu den ersten 10 Jahrgängen des Bach-Jahrbuchs 1904—1913, zusammengestellt von A. Sch.

Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhause zu Eisenach

Herausgegeben von Dr. Edward Buhle †.

Preis 50 Pfennige.

Der Katalog soll dazu dienen, durch verschiedentliche Hinweise auf die Musikpraxis des 18. Jahrhunderts die Instrumentensammlung in engere Beziehung zum Wirken Joh. Seb. Bachs zu bringen und das Interesse an den Instrumenten jener Zeit, die heutigentags außer Gebrauch gekommen sind, zu wecken und zu stärken.

SDS
Neue Bachgesellschaft
Museum

Das Bachmuseum in Johann Sebastian Bachs Geburtshaus.

Das Geburtshaus Johann Sebastian Bachs zu Eisenach ist, dank der Opferfreudigkeit edler Spender, am 1. Januar 1906 in den Besitz der „Neuen Bachgesellschaft" zu Leipzig übergegangen. Das rechts vom Wege nach dem Marien- und Annatale zu gelegene schlichte Gebäude, am Frauenplan Nr. 21, macht noch heute den Eindruck eines ansehnlichen, bald nach dem 30jährigen Kriege errichteten Bürgerhauses. Einige kleine Änderungen aus den letzten Jahrzehnten konnten auf Grund älterer Abbildungen leicht wieder beseitigt werden.

Auch die einst vom Eisenacher Stadtmusikus Ambrosius Bach, dem Vater Sebastians, bewohnten Innenräume des Oberstockes tragen noch das alte Gepräge. Die Wohnstube mit dem Guckfensterchen nach der Haustüre mit dem alten Klopfer, die neben dieser Familienstube gelegene niedrige Schlafkammer, das Geburtszimmer Sebastians, und die kleine Küche sind ganz in alter Weise erhalten und bedurften nur geringer Erneuerungen. Nachdem aus den übrigen Räumen dieses Stockwerkes die kleinlichen Einbauten späterer Zeit herausgeworfen worden waren, ergab sich als Museumssaal das große vierfenstrige Unterrichtszimmer von Ambrosius Bach, daneben je ein Zimmer für Bibliothek und Sammlung. Auch der Eingangsraum für alle diese Zimmer, die langgestreckte geräumige Diele, dient der Ausstellung von Kunstgegenständen des Bachmuseums.

Die Hauptkosten der Herrichtung galten dem Schutze des Hauses, insbesondere der Beseitigung von Feuersgefahr durch Aufrichtung von Brandmauern und der Sicherung des großen zweistöckigen Daches gegen die Unbilden des Wetters, das dort ziemlich freien Zutritt hatte. Jetzt ist das Haus mit Wohn- und Museumsräumen baulich in guten Stand gesetzt und in allen Teilen seiner neuen Bestimmung, alles das aufzunehmen, was das Andenken Johann Sebastian Bachs und der Thüringer „Bache" beleben, sichern und ehren kann, zugeführt.

Wer das aufliegende Fremdenbuch durchblättert, der wird unter den zahlreichen Eintragungen aus allen gebildeten Ständen und Nationen so manchen Namen finden, der in der Musikwelt guten Klang und Bedeutung hat. Mancherlei Zuwendungen und Spenden von Privaten, Künstlervereinigungen und Konzertvereinen, unter denen besonders die Berliner

Singakademie, der Philharmonische Chor in Berlin, die Kgl. Hochschule für Musik in Berlin, die Kölner Konzertgesellschaft und der Kölner und der Wiener Männergesangverein, sowie das Queens Hall Orchestra in London hervorgehoben zu werden verdienen, sind dem Museum zuteil geworden und haben vornehmlich die weitere Ausstattung der Räume und die Vermehrung der Sammlungen ermöglicht. Die durchaus mit zeitechtem alten Mobiliar — darunter einige Stücke aus dem Besitz von Nachkommen Johann Bernhard Bachs — wieder eingerichtete Wohnstätte der Eltern Johann Sebastians, in der er die ersten zehn Jahre seines Lebens verbrachte, und das friedliche Hausgärtchen, in dem das von dem Briefträger a. D. Bahr in Berlin gestiftete Grabkreuz Wilhelm Bachs, des großen Meisters letzten Enkels, Aufstellung gefunden hat, bieten ein trauliches Bild eines deutschen Bürgerheims des ausgehenden 17. Jahrhunderts und sind als solches zu einem von Malern oft benutzten Studienobjekt geworden. — Die Sammlung von Instrumenten der Bachzeit hat durch Schenkungen des Herrn P. de Wit und die Gelegenheitserwerbungen eines schönen Silbermannschen Spinetts, sowie verschiedener alter Streich- und Blasinstrumente, erhebliche Fortschritte gemacht. — Einen kostbaren Schatz birgt das Museum in dem den etwa 35jährigen Johann Sebastian darstellenden Originalbild von der Hand Joh. Jak. Ihles, welches Herr Geh. Hofrat Dr. von Hase stiftete. Daneben wurde auf die Beschaffung guter Nachbildungen sonstiger Bilder des Meisters und von Bildern der bedeutenderen Glieder der Familie Bach besonderer Bedacht genommen. Durch Fräulein Marie His und Herrn Geh. Hofrat Prof. Dr. Seffner erhielt das Museum das gesamte Material der His-Seffnerschen Forschungen über Bachs Gebeine und Antlitz und die Rekonstruktion der Bachbüste. Der Bibliothek überwiesen eine Anzahl Firmen die in ihrem Verlag erschienenen Gesamt- und Einzelausgaben der Werke J. S. Bachs und sonstigen Erzeugnisse der Bachliteratur, und auch von Privaten sind hierzu Spenden zu verzeichnen. Ganz besonders erfreulich ist es, daß eine großenteils autographe Continuostimme zur Kantate „Alles nur nach Gottes Wille", sowie ein gleichfalls autographes Fragment zur Kantate „Es ist das Heil uns kommen", erworben werden konnten. Eine hervorragende Zierde der Sammlungen bieten ferner neben Originalbriefen der Söhne und Enkel Johann Sebastians die beim Abbruch der alten Thomasschule gefundenen und von Herrn Kirchenmusikdirektor B. Fr. Richter in Leipzig gestifteten Schulhefte Friedemann Bachs aus den Jahren 1723—26, sowie die von Herrn Prof. Buchmayer in Dresden geschenkte v. Wechmarsche Silhouettensammlung, die u. a. zahlreiche Porträts der Nachkommen des Ohrdrufer Bruders Johann Sebastians enthält. Können somit die Bestände des Museums schon jetzt als verhältnismäßig reiche bezeichnet werden, so hat doch schweren Herzens auf den wünschenswerten Erwerb so manches Bachautographs, so manches schönen Instrumentes und anderer Dinge mehr im Wettbewerb mit der kaufkräftigeren Konkurrenz verzichtet werden müssen. Zudem sind nun der

Neuen Bachgesellschaft durch den unerwarteten Anfall der Aloys Obrist-Stiftung neue Pflichten und Ausgaben erwachsen. Diese reiche und kostbare Sammlung alter Instrumente, besonders aus der Bachzeit, ist in den bisher vermieteten Räumen des Erdgeschosses des Bachhauses in Verbindung mit ergänzenden eigenen Neuerwerbungen aufgestellt worden. Die bauliche Herrichtung und Ausstattung der letzteren, sowie der zur Beschaffung von Verwaltungsräumen und einer Wohnung für den nunmehr angestellten Kastellan erforderlich gewordene Ankauf des einen Nachbarhauses waren in letzter Zeit zu bestreiten. Es sei daher an alle Verehrer und Pfleger Bachscher Kunst die erneute und dringliche Bitte gerichtet, dem Bachmuseum hierzu und überhaupt für seine fernere gedeihliche Entwicklung neue Mittel durch Veranstaltung von Geldsammlungen und Konzerten zuzuführen.

Zuwendungen für das Bachhaus und Bachmuseum sind zu richten entweder an den Eisenacher Bevollmächtigten für das Bachhaus, Herrn Dr. G. Bornemann in Eisenach, Wartburgchaussee 9, oder an die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft: Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnbergerstraße 36.

Die Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft erhalten die während der Dauer ihrer Mitgliedschaft von der Gesellschaft herausgegebenen Veröffentlichungen als unentgeltliche Gesellschaftsgaben; außerdem genießen sie bei den Bachfesten der Neuen Bachgesellschaft wesentliche Vorteile. Der Jahresbeitrag ist 10 Mark.

Diejenigen, die willens sind, Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft zu werden, wollen ihre Anmeldung an den Schatzmeister Geh. Hofrat Dr. Oskar von Hase in Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig senden.

Verzeichnis der Stifter

von Büchern, Musikalien, Bildern und anderen Gaben für das Bachmuseum.

Johann André, Offenbach.
Augener & Co., London.
Bard, Marquard & Co., Berlin.
Bayreuther Blätter, Bayreuth.
B. Behrs Verlag, Berlin.
C. Bertelsmann, Gütersloh.
Hermann Beyer & Söhne, Langensalza.
Herm. Böhlaus Nachfolger, Weimar.
Bosworth & Co., Leipzig.
Ed. Bote & G. Bock, Berlin.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Max Brockhaus, Leipzig.
Buchhandlung des Waisenhauses, Halle a. S.
Georg D. W. Callwey, München.
C. A. Challier & Co., Berlin.
J. G. Cotta'sche Buchh., Nachf., Stuttgart.
Aug. Cranz, Leipzig.
Deutsche Instrumentenbauzeitung, Berlin.
G. H. van Eck, Haag.
Eisoldt & Rohkrämer, Berlin.
Ernst Eulenburg, Leipzig.
P. Fischbacher, Paris.
A. E. Fischer, Bremen.
Phil. Fries, Zürich.
Adolph Fürstner, Berlin.
Greiner & Pfeiffer, Stuttgart.
Carl Grüninger, Stuttgart.
Fr. W. Grunow, Leipzig.
H. Haessel, Leipzig.
„Harmonie" Verlagsgesellsch., Berlin.
Max Hesses Verlag, Leipzig.
Hesse & Becker, Leipzig.
Joh. Hoffmanns Wwe., Prag.
Gebr. Hug & Co., Leipzig.
P. Jurgenson, Moskau.
C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.
J. B. Katto, Brüssel.
Fr. Kistner, Leipzig.
C. A. Klemm, Leipzig.
Pierre Lafitte & Cie., Paris.
F. E. C. Leuckart, Leipzig.
L. Liepmannssohn, Berlin.
H. Litolffs Verlag, Braunschweig.
Otto Maaß, Wien.
Carl Merseburger, Leipzig.
Louis Oertel, Hannover.
Gebr. Paetel, Berlin.
C. F. Peters, Leipzig.
D. Rahter, Leipzig.
Ph. Reclam jr., Leipzig.
Georg Reimer, Berlin.
Ries & Erler, Berlin.
J. Rieter-Biedermann, Leipzig.
Alfred Schall, Berlin.
G. Schirmer, New York.
Gustav Schlemminger, Leipzig.
Arthur P. Schmidt, Leipzig.
C. F. Schmidt, Heilbronn.

H. Schmidt & C. Günther, Leipzig.
J. Schubert & Co., Leipzig.
Schuster & Löffler, Berlin.
Benno Schwabe, Basel.
Bartholf Senff, Leipzig.
C. F. W. Siegel, Leipzig.
Steingräber-Verlag, Leipzig.
C. Ludwig Ungelenk, Dresden.
Universal-Edition A.-G., Wien.
Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
Vereinsbuchhandlung, Calw und Stuttgart.
Verlag der Zukunft, Berlin.
Verlag Dreililien, Berlin.
F. C. W. Vogel, Leipzig.
Em. Wetzler, Prag.
Wiegandt & Grieben, Berlin.
P. de Wit, Leipzig.

Auch von Privatpersonen gingen dankenswerte Gaben für die Einrichtung des Bachmuseums und dessen Sammlungen ein und zwar von den nachfolgend Genannten:

Aktiengesellschaft Sophienbad in Eisenach.
Schulrat Dr. Ausfeld, Direktor der Erziehungsanstalt in Schnepfenthal.
Rechnungsrat Carl Bach, Ministerialrevisor a. D. in Weimar.
Kaiserl. Exped.-Sekretär Carl Bach in Berlin-Schöneberg.
Gutsbesitzer Hermann Bach in Bindersleben.
Bergwerksbeamter Hermann Bach in Gelsenkirchen.
Kaufmann Walter Bach in Schwelm i. Westfalen.
Oswald Bahr, Briefträger a. D. in Berlin.
Dr. Gg. Bornemann in Eisenach.
Frau Marie Bornemann in Eisenach.
Professor Richard Buchmayer in Dresden.
Dr. Eduard Buhle, Berlin.
Fräulein Adele Cederschiöld in Stockholm.
Schloßhauptmann von Cranach auf Wartburg.
Redakteur Nic. Findeisen in St. Petersburg.
Prof. Dr. R. Flex in Eisenach.
Maurermeister Lorenz Freitag in Eisenach.
Frau Eugenie Gräf geb. Bach in Eisenach.
Professor Dr. Angul Hammerich, Kopenhagen.
Professor Jacques Hartog, Amsterdam.
Geh. Hofrat Dr. Oskar von Hase in Leipzig.
Dr. med. Hünerfauth in Eisenach.
Hofantiquar Ed. Kahlert in Eisenach.
Hofkupferschmied Friedrich Klee in Eisenach.
Malermeister Chr. Kleinsteuber in Eisenach.
Georg Rich. Kruse in Berlin.
Joseph Küpper in Königsberg (Franken).
Frau Wanda Landowska in Berlin.
Frau Mathilde Lemme geb. Bach in Eisenach.
Kgl. Musikdirektor Dr. F. Lubrich in Sagan.
Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln.

Professor Dr. Hermann Obrist in München.
Kommerzienrat C. A. Pfeiffer in Stuttgart.
Photographische Gesellschaft in Berlin.
Georges Pioch in Paris.
André Pirro in Paris.
Bernh. Fr. Richter, Organist an der Lutherkirche in Leipzig.
W. v. Roda in Neglinge (Schweden).
Kgl. Musikdirektor Kantor B. Röthig in Leipzig.
Dr. Curt Sachs, Berlin.
A. Schlimbach in Gustavsburg bei Mainz.
Joh. Schreyer in Dresden.
Kapellmeister Bernh. Schuster in Berlin.
Professor C. Seffner in Leipzig.
Fräulein M. Seyton in Wilhelmshaven.
Singakademie in Berlin.
Kaiserl. Regierungsrat Professor Dr. Spitta in Berlin.
Stadtmagistrat zu Mühlhausen i/Th.
Stadtmagistrat zu Sangerhausen.
Stadtmagistrat zu Schweinfurt.
Lehrer R. Tappert und Frau in Eisenach.
Frau Professor Adele Vermehren in Jena.
Sedley Taylor in Cambridge.
Fräulein Emma Toeche in Berlin.
Geh. Regierungsrat Professor Dr. Woldemar Voigt in Göttingen.
Herzogl. Archivrat Dr. H. Wäschke in Zerbst.
Paul de Wit in Leipzig.
Dr. Werner Wolffheim in Berlin-Grunewald.
Henry J. Wood in London.
Fräulein M. Zaubitzer in Eisenach.

Allen Geschenkgebern herzlichen Dank.

Vermächtnisse und Schenkungen

für die der Vorstand der Neuen Bachgesellschaft auch an dieser Stelle herzlichen Dank ausdrückt.

Die Neue Bachgesellschaft erhielt von ihrem in Dresden verstorbenen Mitgliede, dem um die Bachpflege hochverdienten Tonkünstler Maximilian Heidrich, ein Vermächtnis von 500 Mark zur Unterstützung ihrer gemeinnützigen Bestrebungen.

Herr Professor Dr. Hermann Obrist in München-Schwabing stiftete für das Bachmuseum zum Andenken an seinen verstorbenen Bruder, den um die Neue Bachgesellschaft hochverdienten Hofrat Dr. Aloys Obrist, dessen wertvolle Sammlung alter Instrumente.

Herr Albert Odermann, unser verehrtes Ausschußmitglied stellte der Neuen Bachgesellschaft beträchtliche Geldmittel für Reisestipendien zur Verfügung, wodurch einer größeren Anzahl unbemittelter Kantoren und Organisten durch Gewährung von Reisebeihilfen der Besuch der Bachfeste in Duisburg (1910), Eisenach (1911), Breslau (1912), Eisenach (1913) und jetzt in Wien ermöglicht wurde.

Herr Albert Odermann hat außerdem der Neuen Bachgesellschaft reiche Geldspenden zur Verwendung für das Bachhaus gestiftet.

Eine unserer Gesellschaft angehörende begeisterte Bachfreundin in Braunschweig stiftete ansehnliche Geldbeträge, womit bestimmungsgemäß ebenso eine Anzahl unbemittelter Musiker durch Gewährung von Reisebeihilfen zum Besuche der „kleinen Bachfeste" 1911 und 1913 in Eisenach beglückt wurde.

Zu dem gleichen Zwecke spendete ein anderes treues Mitglied der Neuen Bachgesellschaft, eine Bachbegeisterte Dame in Duisburg einen Geldbetrag, der nach den Bestimmungen der Stifterin jetzt zu Reisestipendien beim siebenten Deutschen Bachfeste in Wien Verwendung fand.

Herr Kommerzienrat C. A. Pfeiffer, Kgl. Hofpianofortefabrikant in Stuttgart, stiftete eine von ihm hergestellte ausgezeichnete und vervollkommnete Nachbildung des in der Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente in Charlottenburg befindlichen Silbermannschen Kielflügels.

Geldspenden

für Bachhaus und Bachmuseum in Eisenach ergingen aus folgenden Orten des Deutschen Reichs:

Altenburg. Apolda. Barmen. Berlin. Bonn. Bönninghardt. Bremen. Breslau. Bückeburg. Chemnitz. Cöln a. Rh. Darmstadt. Detmold. Drensteinfurt. Dresden. Düsseldorf. Eberswalde. Eisenach. Erfurt. Essen. Eutin. Frankfurt a. M. Friedberg (Hessen). Gießen. Goslar. Göttingen. Halle a. S. Hamburg. Höchst a. M. Kiel. Leipzig. Lübeck. Marburg (Hessen). München. Münster i. W. Neustadt. Oldenburg i. Gr. Orlamünde. Philippsruhe bei Hanau.

Regensburg. Ringhofen bei Mühlberg in Th. Rosenheim. St. Wendel. Schwerin. Speyer. Stadtsulza. Steglitz. Straßburg i. E. Stuttgart. Rittergut Ulbersdorf. Unkel. Weimar. Wernigerode a. H. Wiesbaden. Wildegg. Wilhelmshaven. Zwickau.

Dänemark.

Kopenhagen.

Finnland.

Helsingfors.

Großbritannien.

Bishop Auckland. Cambridge. London.

Niederlande.

Amsterdam. Haag. Haarlem.

Österreich.

St. Joachimstal. Laxenburg. Wien.

Rußland.

Libau. Srodulka bei Sosnowice.

Schweden.

Stockholm.

Schweiz.

Basel. Bern. Genf. Lausanne. Neuenburg. Winterthur. Zürich.

Amerika (Vereinigte Staaten.

Cincinnati.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Meister Johann Sebastian

Eine Trilogie

von

Wolfgang Madjera.

1.

Eines deutschen Spielmanns Erbe.

„Herr Vater, ich will nicht mehr Müller sein;
So gebt mir denn Euren Segen
Und laßt in die weite Welt hinein
Mich wandern auf eigenen Wegen."

„„O Hans, dir war die Mühle vermacht,
Kam einmal an mich das Sterben!""
„Herr Vater, Euch bleiben der Kinder noch acht;
Was muß das neunte sie erben?"

„„O Hans, und hält dich der rauschende Bach
Und hält dich am Tor nicht die Linde?""
„Herr Vater, es lockt mich den Wellen nach
Und dem brausenden Frühlingswinde!"

„Wie Orgeldröhnen tönt es vom Wehr,
Vom Lindenbaum wie Schalmeien —
O daß ich ein Pfeifer, ein Geiger wär',
In den fröhlichen Chor mich zu reihen!"

„„Und willst du, mein Hans, der Mühle satt,
Ein Spielmann werden, ein Streifer —
Zieh' aus! Und kommst du nach Gotha, der Stadt,
So grüße Jörg Bach mir, den Pfeifer!““ —

Jörg Bach, der streckt seinen Bart in den Wind
Hervor aus dem Rathausturme:
„Potz Blitz! Läuft nicht meines Vetters Kind
Dort unten einher wie im Sturme?“

Da poltert es auch schon die Stufen empor
Und zwängt sich durch's bogige Pförtlein:
„Herr Oheim — o leiht mir ein freundliches Ohr —
Herr Oheim — und nur auf ein Wörtlein!“

„„Potz Bratschen und Flöte! Was willst du von mir?““
„Ihr sollt mich als Lehrling empfangen!“
„„Hei, knirscht denn ein Mühlstein im Turme dahier?““
„Der ist auch nicht mein Verlangen.“

„Viola und Pfeifen hier an der Wand,
In denen sollt Ihr mich weisen,
Daß meine Seele in's himmlische Land
Mit süßem Getön möge reisen!“

„„Was, himmlisches Land! Das liegt mir zu weit.
Ich spiele zu Hochzeit und Reigen.
Doch weil du der Sohn meines Vetters Veit,
So bleib' — und versuch' es mit Geigen.““

So hauste der Hans nun im Turmgemach,
Von kreischenden Falken umflogen;
Tief drunten drängte sich Dach an Dach,
Hoch oben die Wolken zogen.

Und ward ein Pfeifer, wie Jörg einer war,
Und spielte zu Hochzeit und Reigen
Und tat im Traume der himmlischen Schar
Und im Wachen den Bauern geigen.

Und starb und ließ einem Enkel nach
Die tönende Sehnsucht nach oben,
Der hat den Müllernamen B a ch
Zu den ewigen Sternen erhoben.

2.

Das Weihnachtsoratorium.

In eines hochlöblichen Rates
Ehrwürdigem Sitzungssaal
Erschienen des Magistrates
Perücken in voller Zahl.

Es galt ja, einen gar bösen,
Höchst ärgerlichen Fall
Mit gewohnter Weisheit zu schlichten
Und geziemendem Redeschwall.

Der Bürgermeister begrüßte
Zunächst die Herren am Ort
Und faltete mächtig die Stirne
Und erteilte dem Schreiber das Wort.

Der Schreiber, sich allseits verneigend,
Verlas dann den breiten Bericht:
Wie der Thomas-Kantor beständig
Und gröblich verletze die Pflicht;

Wie er den Singestunden
Oft ferngeblieben sei
Und wie er gar ohne Urlaub
Über Land fuhr, jüngst im Mai.

Es wäre ganz unverzeihlich,
Noch länger zu bleiben stumm,
Weshalb um Beschlüsse man bitte
Das werte Kollegium.

Rat Steger, der würdige Senior,
Zog langsam hierauf aus dem Sack
Die silberne Dose und führte
Zur Nas' eine Prise Taback:

„Der Kantor ist nichts nütze,
Bequemlich und arbeitsscheu;
Wir füttern den störrischen Esel
Mit viel zu kostbarem Heu.

Ich warnte schon bei der Bestallung —
Man hat mich überstimmt;
Nun sieht man, was für ein Ende
Der Kunstgott aus Schulfuchs nimmt."

Mit lebhaftem Wackeln des Kopfes
Fiel ein der dicke Rat Born:
„Ja! Städtisches Geld wird verschleudert!
Ich gewahr' es längst schon mit Zorn.

Jüngst war für neue Kloaken
Der städtische Säckel zu schmal;
Für Singsang aber und Schnaken
Fehlt's nie an Kapital!"

Rat Lange nun, der jüngste,
Sein Gelocke zu krauen begann
Und, häufig sich räuspernd, sprach er:
„Ihr Herren, es geht doch nicht an,

Den Bach so grob zu mißhandeln
Als trägen und nutzlosen Wicht;
Man behauptet, seine Kantaten
Hätten ihresgleichen nicht.

Auch sang man ja kürzlich seine
Matthäus-Passion —
Ich war nicht dabei; doch der Klerus
War herzlich erbaut davon.

Ich meine, man sollt' ihm erleichtern
Der Schule Verdrießlichkeit:
Man geb' ihm einen Gehilfen
Und gönne dem Schaffenden Zeit."

Ein Husten und Rücken der Stühle
Ringsum sich da deutlich erhob;
Und schnarrend ließ sich vernehmen
Der hagre Rat Zyprian Job:

„Wenn der Kantor der Welt will dienen,
Dem gar nichts im Wege steht;
Nur soll dann die Welt ihn bezahlen,
Nicht wir, deren Dienst er verschmäht.

Deshalb ist es recht und billig,
Und ich stelle den Antrag sogar:
Die Löhnung ihm zu verkümmern
Um funfzig Taler im Jahr."

Da bewegten sich die Perücken
Wie Vesperglocken im Wind:
„So ist 's! Exzellenter! Fürtrefflich!
Wir sind nicht verrückt und nicht blind!"

Vergebens rief Rat Lange:
„Ihr straft seine Kinderschar!"
Man beschloß, ihm den Sold zu verkümmern
Um funfzig Taler im Jahr. —

Indes die Räte von Leipzig
So hielten gestrenges Gericht,
Erschien dem Thomas-Kantor
Ein wundersames Gesicht.

Seine ärmliche Kammer war plötzlich
Von himmlischem Glanz erfüllt
Und in ein rosenrot Wölkchen
Sein Clavizymbel gehüllt,

Aus dem zwei schneeweiße Arme
Ihm reichten ein Knäblein dar,
Das trug eine Dornenkrone
Im dünnen Lockenhaar.

Holdselig leuchtend lachte
Des Kindes Aug' ihn an,
Dieweil von der zarten Stirne
Ein Tröpflein Blutes rann.

Da sank der Meister zu Boden,
Als ob sein Ende ihm käm';
Anbetend streckt' er die Hände
Nach dem Knäblein von Bethlehem.

Das aber ward lichter und lichter,
Wie die Wolke, die es umschloß,
Bis nur mehr sein Augenpaar strahlte
Und bis auch dieses zerfloß.

Lang lag der Meister, die Stirne
An's Clavizymbel gedrückt,
Und seine Seele lauschte,
Zu einsamen Höh'n entrückt,

Und hörte, wie von Schalmeien
Und weichem Engelgesang
Ein leises, lindes Gesäusel
In der Ferne zitternd verklang. —

So in derselben Stunde,
Da menschlicher Unverstand
Sein karges Brot ihm verkürzte
Mit unbarmherziger Hand,

Hat er für die Menschheit empfangen
Die Botschaft der heiligen Nacht
In Farben und Bildern und Tönen
Von unvergänglicher Pracht!

3.

Das Wunder.

Auf des Gärtchens grüne Beete
Sank der schwüle Juli-Abend.
Keines Windes Flügel wehte
Und kein Tau fiel frisch und labend.
Matte Sonnenstrahlenbänder
Säumten dunkler Wolken Ränder.

Wo vom Garten zu der Schule
Führt ein Pförtlein laubumsponnen,
Im vergilbten Sorgenstuhle
Saß der Meister, still versonnen;
Neben ihm Frau Magdalene,
Flechtend Flachs in schmale Strähne.

„Frau," begann der Meister leise,
„Auch in dieser dumpfen Schwüle
Ist der Herr wie immer weise:
Einmal kommt der Herbst, der kühle,
Und je mehr die Tage drücken,
Umsomehr wird er beglücken."

„„Vater,"" sprach die Gattin, „„Warten
Bis zum Herbst wird uns erlassen.
Wetterleuchtend über'm Garten
Steh'n schon schwarze Wolkenmassen.""
„Wetterwolken? — Gottesnähe!
Gott ist gut. Sein Wink geschehe."

Schweigend saßen beide wieder.
An den Apfelbäumen regten
Sich die Blätter, auf und nieder
Rings die Büsche sich bewegten.
Von den kiesbestreuten Pfaden
Hob sich Staub in leichten Schwaden.

„Horch! Schon hör' ich seine Boten!"
Sprach der Meister und es dehnte
Seine Brust sich. „Was für Noten
Klingen, starke, längst ersehnte!
Ließ mich Sünder Gott erblinden,
Weht sein Trost aus Sturm und Winden."

„„Sünder — du?"" rief Magdalene,
„„Gottesdienst war doch dein Leben!""
„Weib, deswegen keine Träne.
Hab' das Aug' ich mir gegeben?
Der mich ließ das Licht genießen,
Darf auch seine Pforte schließen.

Eins nur muß ich stets beklagen:
Daß an deinem Blick, du Treue,
Die soviel mit mir getragen,
Ich mich nimmermehr erfreue.
Welch ein Trost war's, dich zu schauen,
Beste du der guten Frauen!"

Kaum der Meister schwieg, da krachte
Grell ein Blitz vom Himmel nieder;
Mit Gebrüll der Sturm erwachte,
Orgelnd seine wilden Lieder.
Bang war dem erschreckten Weibe;
Doch der Meister rief: „O bleibe!"

Aus des Krankenstuhles Kissen
Hatt' er schwankend sich erhoben;
Wie vom Sturm hinangerissen,
Stand er da im Wettertoben,
Weit von sich die Arme reckend,
Vor das Haupt, das mächt'ge, streckend,

Das die Haare grau umwehten
Und aus dem die blinden Augen,
Wie in heißesten Gebeten,
Licht, nur Licht vom Licht zu saugen,
Sich der Blitze hellen Fährten
Sehnsuchtsvoll entgegenkehrten.

Aber plötzlich wie geblendet
Wankt er, und aus seiner Kehle
Ringt ein Schrei sich, wie entsendet
Aus dem Abgrund einer Seele,
Auferweckt aus tiefstem Wehe:
„Weib, ich sehe! Sehe! Sehe!“

„„Sehen — wie? Du träumst, o Lieber!““
„Nein! O sieh, die Wolken weichen!“
„„Es ist Wahn! Du sprichst im Fieber!““
„Nein! Es ist von Gott ein Zeichen!
Wieder schau' ich deine Züge —
Es ist keines Traumes Lüge!“

Zitternd lehnt' er seine Wange
An der Gattin Stirn, umschlungen
Sprachlos hielten sie sich lange,
Wie dereinst in ihrer jungen
Tage längst entschwund'ner Ferne
Und im Schein derselben Sterne.

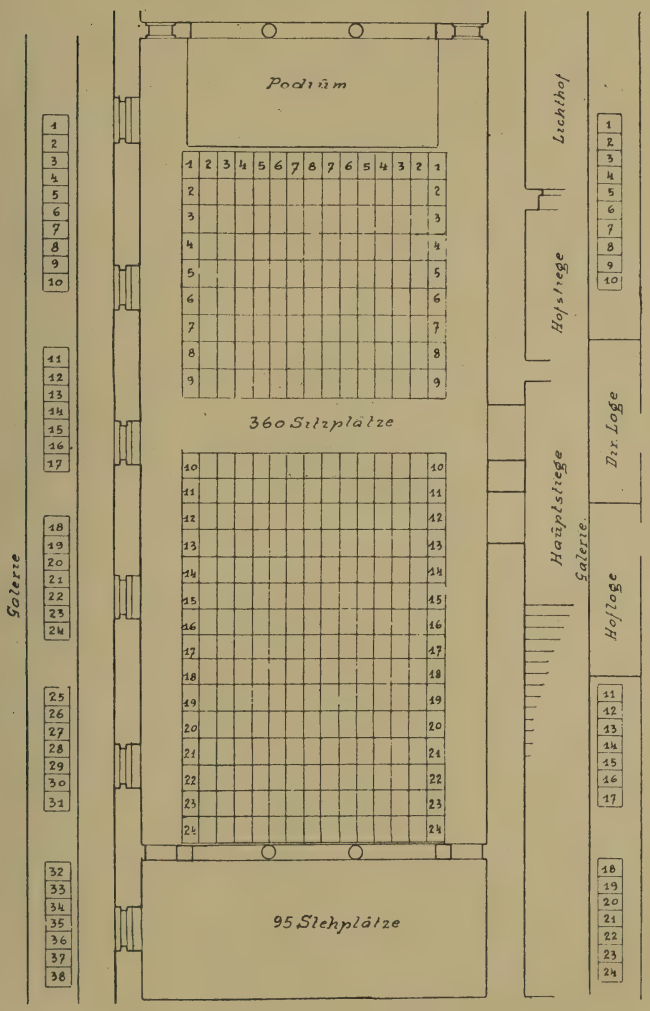
Ja! Der Sterne still Gefunkel
Zog der beiden Blick nach oben
Aus des Gartens grauem Dunkel,
Wo die feuchten Dünste woben,
Wo zwei Schwingen düsterrot
Über's Buschwerk hob — der Tod.

Druck E. Kainz, vorm. J. B. Wallishausser, Wien.

Siebentes Deutsches Bachfest in Wien

9. bis 11. Mai 1914

Kleiner Musikvereinssaal



Buch- und Kunstdruckerei
Breitkopf & Härtel
Leipzig

Aug 31 1914

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08740 682 1